LESSING

LAOCOON

L. HACHETTE ET CIE



Holzschnitt-Illustration aus der Gallerie deutscher Dichter.



LAOCOON

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris

LESSING

LAOCOON

NOUVELLE ÉDITION

PUBLIÉE AVEC UNE NOTICE, UN ARGUMENT ANALYTIQUE
ET DES NOTES EN FRANÇAIS

PAR B. LÉVY

Professeur de langue allemande au lycée Louis-le-Grand

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77

1866

NOTICE SUR LESSING.

Lessing (Gotthold-Éphraïm) naquit à Camenz, dans la Haute-Lusace, le 22 janvier 1729. Fils aîné d'une nombreuse famille, il fut destiné à l'état ecclésiastique par son père Jean-Gottfried Lessing, qui lui-même était pasteur de la petite ville de Camenz. Après des études préliminaires faites sous la direction paternelle, Lessing fut admis à l'institution de Meissen qui jouissait alors d'une grande réputation.

Il franchit rapidement les différents degrés de l'instruction qu'on y donnait, et entra à l'Université de Leipsick dès le mois de septembre 1746.

Inscrit comme étudiant en théologie, il céda néanmoins bientôt à son goût pour les lettres, et se mit à composer des articles littéraires, et même des pièces de théâtre. Cette nouvelle remplit d'effroi la maison du pasteur. On écrivit à l'enfant prodigue qu'il ne devait plus désormais compter sur l'appui de sa famille, qu'on l'avait envoyé à l'Université pour

devenir un honnête pasteur, et non un vil histrion; qu'il n'eût qu'à rentrer immédiatement sous le toit paternel, s'il ne voulait encourir la malédiction de ses parents, et se perdre tout entier. Lessing obéit. Cependant le séjour de Camenz lui pesa bientôt; sa présence ayant d'ailleurs un peu rassuré ses parents, il repartit pour Leipsick avec la ferme résolution d'étudier, non pas, peut-être, la théologie, mais les sciences et la littérature sérieuse.

Ce nouveau séjour dans la ville universitaire fut, comme le premier, un mélange d'activité et de plaisirs; les projets littéraires du jeune poëte furent traversés de mille façons. Ne pouvant plus vivre à Leipsick, il résolut de se rendre à Berlin, alors le centre de l'Allemagne politique et intellectuelle.

Il y arriva pauvre et inconnu au mois de décembre de l'année 1748. Berlin fut le premier théâtre de ses succès, et aussi de ses luttes contre les hommes et les choses. Il y connut Mendelsohn, Nicolaï et d'autres hommes de talent, dont il demeura l'ami jusqu'à sa mort.

Mais il n'avaït, pour vivre, d'autre ressource que sa plume. Il offrit donc humblement sa collaboration à un journal qui devint plus tard la *Gazette de Voss*. Ses premiers articles retentirent comme un coup de tonnerre par une journée sereine. Ils mettaient à nu tout le vide de l'école, alors florissante, de Gottsched, le faux classique, comme l'appelait Lessing.

Celui-ci fut impitoyable pour tous les poëtes doucereux, pour tous les cerveaux creux qui s'arrogeaient le nom d'écrivains, parce qu'ils savaient aligner des mots avec une certaine facilité; il se brouilla même avec les fanatiques admirateurs de Klopstock, car en donnant des éloges mérités à l'auteur de la *Messiade*, il sut finement faire ressortir la vaine pompe et la sensibilité un peu factice qui, chez Klopstock, servent souvent à voiler l'absence d'idées nettes et sérieuses.

Ainsi un jeune homme de vingt ans, du fond de sa mansarde, où le pain quotidien lui fit plus d'une fois défaut, renversait les idoles encensées par le mauvais goût ou l'ignorance. Il frappait, avec une dialectique bien rare à son âge, sur le faux et le médiocre partout où il se rencontrait. Les bons esprits furent de son avis, mais la foule irritée des auteurs cria au scandale; ces plaintes ne faisaient qu'aiguiser la verve du critique; il publia coup sur coup une série de feuilletons qui aujourd'hui encore sont des modèles de critique littéraire. Mais la gloire arrivait plus vite que la fortune.

Le feuilletonniste de génie avait beau écrire que ses repas ne coûtaient que cinquante centimes par jour, et son logis moins encore; c'était peu, mais ce peu il fallait le gagner, et dans ce temps-là les travaux littéraires ne rapportaient rien, ou à peu près.

Le pauvre Lessing, comme un malade qui se

tourne et se retourne dans son lit, allait de Berlin à Wittenberg, à Camenz, à Leipsick; puis il revenait toujours à Berlin, où toujours il espérait que le grand Frédéric lui accorderait enfin une place si bien gagnée; mais il était de ces hommes dont on dit qu'ils n'ont pas de chance.

Cependant, pour un moment, il crut être sur la route de la fortune. C'était en 1750. Un chambellan du roi était engagé dans un fâcheux procès; ce chambellan, Français d'origine, s'appelait Voltaire. Voltaire avait composé pour les juges de Berlin un mémoire qu'il s'agissait de traduire en allemand. Lessing fut chargé de cette besogne. Voilà donc Lessing installé pour quelque temps dans le palais du roi, admis à la table de l'écrivain illustre dont le nom remplissait toute l'Europe. Voltaire devait recommander son secrétaire d'un jour au puissant monarque, son élève et son ami. Malheureusement le secrétaire ne fut pas assez docile, et ses relations avec le grand Voltaire lui furent plus nuisibles qu'utiles auprès du roi de Prusse.

Bientôt le malheureux Lessing se vit obligé de recommencer ses pérégrinations. Nous le retrouvons encore successivement à Wittenberg, à Leipsick, à Berlin. C'est à cette époque qu'appartient son premier drame bourgeois : *Miss Sara Sompson*; il publia, dans ce même temps, ses *Lettres sur la littérature*, le code littéraire peut-être le plus utile

à consulter; enfin ses fables, qui sont encore ce que les Allemands ont produit de mieux dans ce genre.

Malgré cette fécondité, l'auteur n'en restait pas moins dans la plus grande gêne. Le grand roi, écrivait-il, paye ce qui tue, mais il ne paye pas ce qui vivifie. Fatigué d'écrire, de lutter et de souffrir, il accepta une place de secrétaire auprès du commandant militaire de la Silésie. Il vécut cinq ans à Breslau, où il écrivit *Minna de Barnhelm*, la première, la seule bonne comédie composée par un Allemand sur un sujet allemand.

C'est à Breslau, où Lessing goûta quelques loisirs, qu'il publia son ouvrage le plus remarquable, son *Laocoon*. Cette œuvre d'esthétique a exercé la plus grande influence sur la critique en Allemagne, et, très-certainement, dans le monde civilisé tout entier. Elle a été une source féconde pour tous ceux qui depuis ont parlé de la poésie, de la peinture ou de la sculpture.

Si grand que soit le nombre de ceux qui ont puisé à cette source, elle coule toujours pleine et abondante. Plus on y prend, plus on peut y prendre. Pourtant Lessing, lorsqu'il écrivit ce livre, était peu familiarisé avec les monuments de l'antiquité; à peine en avait-il pu voir quelques médiocres copies. Aussi le *Laocoon*, suivant l'expression d'un commentateur, est une statue élevée en l'honneur de la poésie.

A l'époque où il fut écrit, Winckelmann publiait ses belles œuvres sur l'antiquité. Son admiration raisonnée des chefs-d'œuvre plastiques légués aux modernes par Athènes et Rome, s'était communiquée à ses lecteurs, c'est-à-dire à tous les hommes cultivés de son temps. Lessing l'admirait autant et plus que ses contemporains; mais sa passion littéraire le rendit bientôt jaloux du rôle excessif que la peinture et la sculpture jouent dans les livres de Winckelmann. Le *Laocoon* devait rendre à la poésie le rang qui lui est dû. Lessing y trace, d'une manière certaine et définitive, les limites des arts et de la poésie; par les exemples les mieux choisis, les arguments les plus serrés, les plaisanteries les plus fines, les accents les plus pathétiques, il prouve jusqu'à quel point la poésie l'emporte sur la peinture et la sculpture.

Les loisirs de Breslau n'ont pas, nous le voyons, été perdus pour la postérité. Lessing, qui avait passé dix ans de sa vie à s'attaquer aux idoles de son temps, commença alors à donner lui-même des modèles véritables dans le drame et dans la critique. Après avoir dit comment il ne faut pas faire, il montrait maintenant comment il faut faire. *Minna* et le *Laocoon* sont ses premières œuvres positives, les beaux fruits de ses heures libres dans la capitale de la Silésie.

Lessing cependant s'habituait mal au métier de commis. Cette vie aisée qu'il payait de son assiduité

dans les bureaux, lui fut peu à peu plus à charge que l'existence précaire qu'il avait menée si souvent à Leipsick et à Berlin ; il y renonça pour retourner dans cette dernière ville auprès de son cher Mendelsohn et de ses autres amis. Mais l'espoir d'obtenir enfin un emploi dans la capitale de la Prusse, s'évanouit de plus en plus, et, comme il le dit lui-même, Lessing était sur le marché sans que personne voulût l'engager à son service[1].

Berlin et le grand roi lui inspirèrent à la fin une antipathie qui depuis ne l'a jamais entièrement abandonné. Pendant qu'il cherchait à quitter ces lieux si inhospitaliers pour lui, Hambourg créa un théâtre ; les directeurs offrirent à Lessing la place de *Dramaturge*. Il accepta avec joie et arriva à Hambourg dans les premiers jours d'avril. C'est pour ce théâtre qu'il composa sa fameuse *Dramaturgie*[2].

La *Dramaturgie* n'est autre chose que le compte rendu des pièces représentées sur la scène de Hambourg pendant plusieurs années ; c'est le développement, par des exemples, des théories du *Laocoon*. Le *Laocoon* s'élève au-dessus des cas particuliers, pour ne s'occuper que des principes. On y cite les grands écrivains pour appuyer les lois générales, mais celles-ci attirent toute l'attention ; les auteurs avec leurs œuvres ne sont nommés qu'incidemment. La *Dra-*

1. Ich stehe müßig am Markte und Niemand will mich dingen.

2. „Hamburger Dramaturgie," 1767-1770.

maturgie, au contraire, s'attache directement aux œuvres et à leurs auteurs; Lessing prend corps à corps les pièces représentées sur la scène de Hambourg, dont il fait une analyse aussi vraie que profonde.

C'est là qu'il trouve l'application des règles de son *Laocoon;* c'est là aussi qu'il montre à l'Allemagne la voie funeste où est engagée sa scène dramatique. Il veut purger le théâtre des éléments étrangers qui en forment presque tout le fonds. Armé d'une conviction ardente, il ne craint pas de s'en prendre aux pièces les plus célèbres; avec un sens exquis, avec une logique impitoyable, il dévoile les faiblesses des drames représentés successivement sur le théâtre de Hambourg, prônés jusqu'à lui comme des modèles inimitables. Il retourne contre les auteurs toutes les autorités qu'ils invoquent. « Vous en appelez à Aristote, mais vous ne l'avez pas lu ou vous ne l'avez pas compris; le philosophe de Stagire n'a jamais dit ce que vous prétendez lui faire dire. Vous nommez Shakspeare un barbare! Pourquoi? Parce que vous croyez avoir égalé, que dis-je? surpassé Sophocle. Erreur, erreur. Vous êtes aussi loin de Sophocle que Shakspeare en est près. » Puis, comparant le poëte anglais à son détracteur, il démontre d'une façon magistrale la supériorité du premier sur le second; enfin il s'écrie : « Voilà l'émule de Sophocle; vous, vous n'en êtes que le singe. »

Les Allemands d'applaudir, car les coups tombaient sur le voisin. Mais arrive le tour des pièces originales ; Lessing n'était pas homme à garder des ménagements, soit qu'il s'adressât aux étrangers, soit qu'il parlât à ses compatriotes. Ceux-ci prirent mal la chose. La cabale des rimeurs en vogue chercha à miner la réputation du grand critique. « Figure-toi, écrit-il à son frère Carl Lessing, figure-toi que j'ai encore plus de peine à guider les ânes que les singes. » Aux auteurs blessés se joignirent les acteurs, qui se plaignaient de n'être ni assez, ni assez souvent loués dans les feuilletons de Lessing. Enfin les feuilletonnistes de profession se remuèrent à leur tour. Avant l'arrivée de cet enfant terrible, on avait filé les jours les plus doux; jugeurs et jugés avaient vécu dans la concorde la plus touchante. On analysait les pièces tout doucement, on consultait les auteurs et les acteurs avant de rien dire au public; on tenait compte des remarques de celui-ci; on ajoutait un petit compliment pour celui-là : bref, tout le monde était satisfait.

Lessing avait troublé cette quiétude, et on ne pouvait le lui pardonner; l'entreprise théâtrale à laquelle il était attaché ne réussit guère; et le pauvre Lessing, harcelé par les écrivailleurs, mal soutenu par le public, comprit qu'il fallait encore une fois aller dresser sa tente ailleurs.

Avant de quitter Hambourg, il régla ses comptes

avec toute la bande des zoïles qui s'était acharnée contre lui. Il envoya à l'adresse de ses détracteurs une suite d'articles[1] qui resteront comme des chefs-d'œuvre de raisonnement, de persiflage.

Cette verve, cette gaieté, cette ironie, sortaient pourtant de la plume d'un homme accablé de soins et de soucis.

Le meilleur auteur dramatique, le meilleur fabuliste de l'Allemagne, le plus grand critique de son époque, et peut-être de toutes les époques, n'avait pas encore, à l'âge de quarante ans, trouvé une humble place de bibliothécaire, son unique ambition. Lessing résolut de quitter son ingrate patrie et d'aller *mendier son pain* en Italie. Pendant les préparatifs du voyage, le prince de Brunswick, lui fit offrir une place de bibliothécaire à Wolfenbüttel, petite ville près de Brunswick. Il accepta cette offre tardive qui devait le séparer pour toujours de ses amis. Ce n'est donc pas sans regret qu'il entra dans les vieilles murailles du château de Wolfenbüttel, où, avec les dehors d'une vie commode, il passa les années les plus tristes de son existence. Loin de ce commerce intellectuel si nécessaire à sa vie, sous les ordres d'un prince qui attirait les hommes éminents par vanité plutôt que par amour pour le talent, Lessing sentait s'évanouir peu à peu toute son ardeur poétique.

1. „Antiquarische Briefe."

Émilia Galotti, ce drame touchant, porte les traces des tristes loisirs de l'auteur. Son corps même en souffrit, et lui, qui jusqu'à quarante ans n'avait pas connu la maladie, était maintenant assiégé de douleurs.

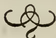
Pendant plus de dix ans, il vécut de cette vie pénible, interrompue seulement par un voyage de quelques mois qu'il fit en Italie avec un jeune prince de Brunswick. Au retour de cette excursion sa position, un peu améliorée, lui permit de s'unir à la femme qui pendant de longues années avait lutté avec lui, qui plus d'une fois l'avait sauvé du désespoir. Malheureusement son bonheur domestique ne fut pas de longue durée. Éva Lessing mourut au commencement de l'année 1778.

Lessing, frappé dans ses plus chères affections, chercha des consolations dans le travail; il entra une dernière fois en campagne contre les sectaires de l'intolérance, qui ne pouvaient lui pardonner ni son génie, ni ses opinions. *Nathan le Sage*, sa dernière grande œuvre, est un des plaidoyers les plus éloquents en faveur de la tolérance, une œuvre qui fera éternellement honneur à son auteur; elle restera comme un éclatant témoignage de son grand cœur, de son incomparable talent. Ce fut le chant du cygne de Lessing. Il mourut le 15 février 1781, dans cette retraite de Wolfenbüttel, où il passa les dernières années de sa vie. Comme le héros de

Vauvenargues, il eut la douleur de ne pas laisser assez de biens pour payer des dettes que l'amour filial lui avait fait contracter.

Mais peu d'écrivains de sa nation ont mérité plus que lui une place dans le temple de la gloire. Jamais homme a-t-il mieux compris la dignité d'auteur? Jamais critique a-t-il fait entendre un langage plus sincère, plus élevé, plus vrai? Quelle pureté de style! Quelle logique invincible! Quelle passion pour le beau et le bon! Quel indomptable courage à plaider la cause de la vérité! Attaqué par tout le monde, il luttait contre tout le monde avec un zèle infatigable; contre les auteurs à la mode, et leurs fades productions; contre une académie railleuse et sceptique, où l'allemand était à peine compris; contre un roi qui dédaignait la langue de son propre peuple, et enfin contre les nécessités pressantes d'une vie en proie aux plus cruelles privations.

B. L.



ARGUMENT ANALYTIQUE

DE LAOCOON.

Préface. L'amateur, le philosophe et le critique sentent différemment les rapports de la peinture et de la poésie. — Erreur où tombe le critique. — Mesure observée par les anciens. — Antithèse de Simonide. — Idées fausses des critiques modernes. — But du *Laocoon*.

I. Origine du *Laocoon* de Lessing. — Crier est l'expression de la douleur physique et ne nuit pas à la dignité des héros; les dieux eux-mêmes poussent des cris chez Homère. — Ce n'est donc pas parce que les cris sont indignes des héros que l'artiste ne les a pas exprimés dans son marbre.

II. Dans l'antiquité la beauté parfaite était le but de l'artiste. — Le vainqueur des jeux olympiques n'obtenait une statue ressemblante qu'après avoir été trois fois vainqueur. — Coutume des jeunes mères de contempler de belles statues. — Ce que signifie le voile que Timanthe jette sur le visage d'Agamemnon dans son tableau du *Sacrifice d'Iphigénie*. — Laocoon ne crie pas, parce qu'une bouche toute ouverte enlaidit une statue.

III. L'art moderne veut étendre ses bornes; il prend

pour loi la vérité et l'expression. — L'artiste doit toujours observer une grande mesure dans l'expression de ses personnages. — Ne pouvant exprimer qu'un seul instant de la durée, il importe qu'il choisisse l'instant le plus favorable ; ce ne sera jamais le paroxysme de la passion. — Médée en proie à la jalousie est une peinture pathétique ; Médée immolant ses enfants est un tableau hideux. — Ajax n'est pas représenté au moment où il égorge les troupeaux ; nous le voyons honteux, désespéré de sa folle entreprise.

IV. Les causes qui ont porté le sculpteur à modérer la douleur de Laocoon sont tirées de la nature de son art. — Le poëte peut-il peindre la beauté physique? — Cette peinture est une faible ressource pour lui. — Il n'est pas réduit à choisir un seul moment. — Il peut énumérer successivement chacune des qualités de son héros. — Le poëte épique a sagement agi de faire entendre les cris de Laocoon, et l'artiste a sagement agi en ne le faisant pas. — Mais le poëte dramatique a-t-il les mêmes droits que le poëte épique? — Pourquoi Philoctète crie et gémit dans Sophocle. — Objections d'un critique anglais réfutées par Lessing. — Opinion de Cicéron également combattue par Lessing. — Différence entre le héros et le gladiateur. — Cause de la faiblesse du théâtre tragique des Romains. — Philoctète n'est pas insensible à la douleur. — Cette sensibilité touche Néoptolème.

V. Quelques critiques prennent le groupe du Laocoon pour une œuvre du temps des empereurs, pour une imitation de la description de Virgile. — Virgile et les auteurs du groupe ne pourraient-ils pas avoir eu un modèle commun? — Raisons en faveur de Virgile. — Comment un autre poëte a raconté l'aventure de Laocoon. — Autres circonstances qui semblent donner à Virgile l'honneur de la priorité. — Art du poëte à grouper, à faire agir ses personnages. — Pourquoi les statuaires ont représenté les

personnages nus, et pourquoi le poëte a donné à Laocoon les insignes pontificaux.

VI. Les artistes en imitant le poëte ne perdent rien de leur gloire; le contraire n'est pas vrai. — Les artistes, en suivant le poëte, ont dû s'écarter de sa manière; l'art plastique leur défendait d'imiter trait pour trait le récit épique; Virgile, en imitant les artistes, n'avait pas de raison pour changer rien à son modèle.

VII. L'imitation réciproque du poëte et de l'artiste peut être de diverse nature. — Exemple. — Le Polymétis de Spence. — Comment les œuvres des poëtes peuvent expliquer les œuvres plastiques, et vice versâ. — Exemples. — Exagération de ce principe par le critique anglais.

VIII. Idées de Spence sur la ressemblance qu'il y a entre la poésie et les arts plastiques. — Exemples cités par le critique anglais; comment il cherche à expliquer les différences qu'il trouve entre les statues ou les tableaux et les descriptions des poëtes.

IX. En comparant l'œuvre du poëte à celle de l'artiste, il faut voir si tous les deux ont eu, en composant leurs œuvres, toute la liberté désirable. — La religion imposait certaines contraintes. — Pourquoi on trouve peu de statues ayant appartenu au culte religieux. — Cause des dissidences entre l'antiquaire et le connaisseur. — Il ne faut pas exagérer l'influence de la religion sur les arts. — Exemple cité par Spence.

X. Spence s'étonne de ce que les poëtes parlent rarement des muses. — Lessing montre l'erreur de Spence. — Celui-ci relève aussi la sobriété des poëtes romains dans leurs descriptions des idées personnifiées. — Lessing explique pourquoi les poëtes s'abstiennent de décrire ces attributs, tandis que les sculpteurs et les peintres en font un si bon usage. — Quelques-uns de ces attributs sont du ressort de la poésie.

XI. Le comte Caylus conseille au poëte de décrire les

attributs des êtres allégoriques. — Il propose Homère comme la source où les artistes doivent puiser, et apprécie ce poëte d'autant plus qu'il offre plus de tableaux à l'imitation de l'artiste. — L'artiste peut aller chercher ses sujets chez autrui. — Souvent même il trouve son avantage à représenter des sujets connus. — Exemples.

XII. Homère parle de deux sortes de personnages; les uns visibles, les autres invisibles. — Caylus essaye de faire de ces tableaux une véritable galerie. — Étrange confusion. — Exemple : la lutte des dieux dans l'Iliade. — Réflexion de Longin. — Comment la peinture rend un objet invisible. — Nuage d'Homère. — Autre moyen de rendre un objet invisible. — Exemple tiré de l'*Iliade*. — Abus que les peintres ont fait de ces moyens. — Remarque de Caylus réfutée par Lessing.

XIII. La série de tableaux imaginée par Caylus ne donne pas une idée des œuvres d'Homère. — Exemple : Apollon frappant les Grecs. — Autre exemple : Jupiter et les autres dieux tenant conseil dans l'Olympe. — Caylus trouve peu de tableaux dans le quatrième livre de l'*Iliade*. — Il se trompe. — Exemples. — Les plus beaux tableaux du poëte sont souvent peu propres à être reproduits par le peintre ou le sculpteur.

XIV. Un poëme rempli de belles peintures n'offre pas toujours de beaux sujets de tableaux, et réciproquement. — Caylus a tort de juger du mérite d'un poëme par le nombre de tableaux qu'il fournit au peintre. — C'est à tort qu'il rabaisse Milton. — Différence entre la peinture poétique et la peinture plastique.

XV. Il est des peintures qui conviennent au poëte et ne conviennent pas à l'artiste. — Exemple. — Objets communs au poëte et à l'artiste. — Tel tableau perd sous la main du poëte, tel autre sous celle de l'artiste. — Exemple tiré de l'*Iliade*. — Pourquoi Caylus n'a pas signalé le tableau de Pandarus.

XVI. Les corps sont l'objet de l'art plastique, les actions l'objet de la poésie. — Jusqu'à quel point l'art plastique peut représenter les actions, ou la poésie les corps. — Preuves tirées d'Homère. — Dans quel cas Homère décrit complétement les corps. — Exemples : le char de Junon; le costume d'Agamemnon; le sceptre d'Achille; l'arc de Pandarus.

XVII. Objection : le langage, composé de signes arbitraires, ne peut-il pas représenter les corps aussi bien que les actions? — Il le peut, mais sans succès; il montre chacune des parties sans donner, comme l'art plastique, une idée de l'ensemble; de là l'impuissance de la poésie descriptive. — Exemple tiré d'un poëme allemand. — Dans quel cas le poëte peut être descriptif. — Exemple tiré de Virgile. — Horace blâme les descriptions poétiques. — Pope chez les Anglais et Kleist chez Allemands ont suivi Horace.

XVIII. Homère n'est pas un poëte descriptif. — Le temps est le domaine du poëte, l'espace celui de l'artiste. — Jusqu'à quel point sont autorisés les empiétements d'un domaine sur l'autre. — Exemples tirés des œuvres de Raphaël et d'Homère. — Par quel artifice Homère a rendu poétique la description du bouclier d'Achille. — Il n'en est pas ainsi du bouclier d'Énée dans Virgile. — Différence entre la manière d'Homère et celle de Virgile.

XIX. Ceux qui critiquent le bouclier d'Homère; ceux qui le défendent; raisons alléguées de part et d'autre. — Les cercles concentriques imaginés par un défenseur d'Homère. — Idées de Lessing : On a multiplié à tort les scènes représentées sur le bouclier d'Achille. — Il n'y en a que dix. — Pope prête à Homère une connaissance de la perspective inconnue aux Grecs de cette époque.

XX. La beauté plastique est le résultat de l'harmonie

de toutes les parties vues d'un seul coup d'œil. — Elle est du ressort des arts plastiques et le poëte fait sagement de s'en abstenir. — Homère est le vrai modèle à suivre. — Échec de ceux qui ont suivi une autre voie. — L'Arioste n'a pas réussi à peindre la beauté corporelle; Virgile a été plus sage. — Artifice employé par Anacréon pour peindre un beau corps.

XXI. La poésie peut-elle représenter la beauté physique? Oui, en employant les moyens qui lui sont propres. — Elle peut la peindre dans ses effets; elle peut décrire le charme, qui est la beauté en mouvement. — Exemple tiré de l'Arioste et d'Anacréon.

XXII. Zeuxis, rival d'Homère. — Hélène peinte d'après les indications de Caylus. — Est-elle comparable à Hélène peinte par Zeuxis? — Le rôle des vieillards dans le tableau de Caylus, et leur rôle dans Homère. — Comment Homère a été consulté utilement par les artistes. — Observations de Hogart sur quelques statues. — Lessing répond par des exemples tirés d'Homère.

XXIII. La description de la laideur corporelle est-elle interdite au poëte, comme celle de la beauté? Homère a-t-il bien fait de décrire la laideur de Thersite? Oui. — Son corps chétif forme un contraste avec l'importance exagérée qu'il veut s'arroger. — Celle-ci plutôt que sa laideur le rend ridicule et odieux. — Ésope chez les anciens et Pope chez les modernes avaient la difformité de Thersite, et n'en sont que plus intéressants. — Achille semble cruel quand il frappe le pauvre Thersite d'une façon impitoyable. — Exemples tirés du roi Lear et de Richard III.

XXIV. Le peintre représentant fidèlement la laideur, donne des preuves de son habileté; mais il ne fait pas de la laideur un objet digne de l'art. — Les sentiments désagréables peuvent-ils plaire quand ils sont reproduits par les

arts plastiques? Il faut distinguer. — Pourquoi. — Opinion d'Aristote sur ce sujet. — Exemples qu'il donne. — Pourquoi Thersite n'est pas un sujet heureux pour la peinture, et pourquoi Homère a eu raison de le faire figurer dans son poëme.

XXV. La colère, la tristesse sont des sentiments dignes de la poésie; il n'en est pas ainsi du dégoût. — Lessing en convient, et ajoute encore la laideur aux objets pouvant inspirer du dégoût. — Il y a des objets de dégoût pour le toucher et l'odorat; il n'y en a point pour la vue. — Lessing ne partage pas cette opinion. — Ce qui inspire le dégoût n'est pas, comme la laideur en général, du ressort de la poésie; les poëtes s'en servent quelquefois. — Exemples tirés d'Aristophane et d'un récit anglais. — Autres exemples empruntés à Sophocle et à d'autres poëtes anciens. — La *Résurrection* de Pordenone.

XXVI. L'*Histoire* de Winckelmann. — Respect de Lessing pour cette œuvre. — Opinion de Winckelmann sur l'époque à laquelle appartient le groupe du Laocoon. — Opinion de Maffei réfutée par Winckelmann. — Lessing combat Maffei, sans accepter l'opinion de Winckelmann. — Il croit que ce *Laocoon* est une œuvre du temps des empereurs; preuves à l'appui de son assertion.

XXVII. Lessing défend son opinion par des passages de Winckelmann lui-même. — Différentes manières d'interpréter un passage de Pline sur le temps défini ou relatif employé par les artistes au bas de leurs statues. — Peut-on déterminer, par la forme de ces inscriptions, l'époque où vécurent les artistes?

XXVIII. Que représente la statue connue sous le nom de *Gladiateur de Borghèse?* — Opinion de Winckelmann. — Lessing la partage. — Il cherche à démontrer, en s'appuyant sur Cornélius Népos, que cette statue ne peut être autre que celle de Chabrias.

XXIX. Lessing relève dans Winckelmann quelques erreurs de détail. — Celui-ci n'a pas toujours eu le temps de consulter les sources; il a été induit en erreur par des compilateurs, qui avaient mal compris certains passages d'Homère, de Longin, de Juvénal, etc. De là quelques taches insignifiantes dans l'œuvre de l'illustre antiquaire.

Laokoon.

Vorrede *.

L'amateur, le philosophe et le critique sentent différemment les rapports de la peinture et de la poésie. — Erreur où tombe le critique. — Mesure observée par les anciens. — Antithèse de Simonide. — Idées fausses des critiques modernes. — But du *Laocoon*.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte[1]. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen[2], hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken, sowohl als auf Formen.

* Nous avons suivi l'édition de Lachmann, en faisant subir à l'orthographe primitive du texte les changements que l'état actuel de la langue rendait absolument nécessaires.

1. Der... verspürte, sur qui ces deux arts faisaient une impression analogue.

2. Die Schönheit ... abziehen, la beauté dont l'idée nous vient des objets corporels.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Posie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne [1].

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter fünfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes [2], in ihren verlornen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles [3], Cicero, Ho-

1. Daß also ... könne, de telle sorte que d'un côté c'est la poésie qui emprunte à la peinture, et de l'autre la peinture à la poésie, ses commentaires et ses exemples.

2. Apelle (400-364 avant Jésus-Christ), Protogène (360-300 avant Jésus-Christ), ont porté au plus haut degré l'art de la peinture.

3. Aristoteles. En supposant qu'Apelle et Protogène aient écrit sur l'art, de quel intérêt ne serait pas, si leurs livres existaient, la comparaison de ces œuvres avec celles d'Aristote, de Cicéron, etc.

raz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen[1], wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides[2] mehrere hatte; dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht, sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ohngeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung[3] (ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschieden-

1. Sollten auch ... eingehen, dussent se changer les routes, quand même les routes seraient changées.

2. Simonides. Il y a eu deux poëtes de ce nom. Le premier, qui florissait au septième siècle avant J. C., était un poëte satirique. L'autre, poëte lyrique et élégiaque (566–446 avant J. C.), brilla à la cour de plusieurs princes de son temps; c'est lui sans doute que Lessing appelle le Voltaire grec.

3. In den Gegenständen ... Nachahmung. C'est la traduction de ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως.

heit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jeder Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf[1] die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Aftercritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei[2] erzeugt; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wolle, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten

1. Vorwurf signifie *projet*, *objet qu'on se propose*, *sujet qu'on veut traiter*.

2. Allegoristerei, la manie, l'abus de l'allégorie. La terminaison ei forme souvent des substantifs qui se prennent en mauvaise part; ainsi Leserei, la manie de lire, de lire beaucoup et sans discernement.

Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, troz einer Nation in der Welt.

Baumgarten[1] bekannte, einen großen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik, Gesners[2] Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche[3], so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam ausgehe, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der

1. Baumgarten. Baumgarten (1714-1762) est en quelque sorte le créateur de l'esthétique. La mort l'empêcha de terminer son grand ouvrage qui a pour titre *Aesthetica*.

2. Gesner. Gesner (1516-1565), un des savants les plus universels du seizième siècle, a écrit un grand nombre de livres sur l'histoire naturelle; il est aussi auteur d'un Lexique grec-latin. Il y a eu en Allemagne beaucoup d'autres hommes illustres qui ont porté le même nom.

3. Baumgartensch, contraction pour Baumgartenisch, est l'adjectif formé du nom propre. Lessing ne semble pas assez rendre justice au grand mérite du premier auteur de la science esthétique.

alten Kunstgeschichte, tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I

Avant-propos. — Caractère propre aux œuvres des Grecs en général. — Origine du *Laocoon* de Lessing. — Crier est l'expression de la douleur physique; cette manière de l'exprimer ne rabaisse pas les héros; les dieux eux-mêmes poussent des cris chez Homère. — Ce n'est donc pas parce que les cris sont indignes des héros que l'artiste ne les a pas exprimés dans son marbre.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst, setzt Herr Winkelmann[1] in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So „wie die Tiefe des Meeres, sagt er, allezeit ruhig bleibt, „die Oberfläche mag auch noch so wüthen[2], eben so zeigt „der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen „Leidenschaften eine große und gesetzte Seele."

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Lao„koon, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftig„sten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln „und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz „allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrach„ten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe bei-

1. Winckelmann (1717-1768), illustre antiquaire, a passé une partie de sa vie en Italie, et particulièrement à Rome, où il fut nommé président des antiquités. Parmi ses nombreux ouvrages sur les chefs-d'œuvre plastiques des anciens, il faut surtout citer son *Histoire sur l'art*, qui reste encore, malgré les progrès qui se sont faits, le monument le plus précieux sur l'art antique.

2. Die Oberfläche... wüthen, quelque agitée que soit la surface.

„nahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage „ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Ge„sichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein „schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon „singt; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht, es „ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie „es Sadolet[1] beschreibt. Der Schmerz des Körpers und „die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Fi„gur mit gleicher Stärke ausgetheilt, und gleichsam ab„gewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sopho„kles Philoktet[2]: sein Elend geht uns bis an die Seele: „aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend „ertragen zu können."

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über „die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte „die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er „seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler „und Weltweise in einer Person, und mehr als einen „Metrodor[3]. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand,

1. Sadolet. Sadolet (1477-1547) est un des écrivains du seizième siècle qui ont le mieux écrit en latin. Il vécut sous Léon X, sous Clément VII, et devint cardinal sous Paul III. Parmi ses nombreux ouvrages se trouve un poëme latin, intitulé : *De Laocoonte.*

2. Des Sophokles Philoktet. Le *Philoctète* est une des tragédies de Sophocle qui ont échappé aux ravages du temps. Ce poëte, comme nous le verrons plus bas, avait même écrit une tragédie dont Laocoon était le héros.

3. Metrodor. Il y a eu plusieurs hommes célèbres de ce nom. Celui que Lessing désigne ici vivait au second siècle avant J. C.; il était à la fois grand artiste et grand philosophe. Paul-Émile, après sa victoire sur Persée, en 168, demanda aux Athéniens de lui envoyer leur meilleur philosophe pour élever ses enfants, et leur meilleur peintre pour représenter son triomphe; ceux-ci lui envoyèrent Métrodore comme le plus propre à remplir l'une et l'autre fonction, et Paul-Emile approuva ce choix.

„und blies den Figuren derselben mehr als gemeine See-„len ein, u. s. w."

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu seyn, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieser Weisheit giebt[1], in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat, und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Weise niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland[2], und sie waren es, die

1. Giebt. Les personnes où le verbe geben change le son e en i, s'écrivent ie ou i; ainsi l'on peut écrire du giebst, er giebt, gieb, ou du gibst, er gibt, gib. L'orthographe moderne préfère cette dernière forme.

2. Das öde Eiland, l'île

ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung[1], von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter, daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen[2] ἆ, ἆ, φεῦ, ἀτταταὶ, ὢ μοὶ, μοί! die ganzen Zeilen voller παπᾶ, παπᾶ, aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut; nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche

déserte. Le mot Eiland, synonyme de Insel, appartient au style relevé. Ce mot, suivant les uns, est une abréviation de ein et de Land et signifie un seul pays; suivant d'autres, c'est une altération de Auland où se retrouve le mot Au ou Aue qui signifie primitivement une terre verdoyante environnée d'eau; ainsi les petites îles qu'on rencontre dans le Rhin, s'appellent encore Auen.

1. Unmuth, Jammer et Verzweiflung sont précédés de l'article contrairement au français. — Comparez, dans *Fénelon*, l'entrevue de Philoctète avec Néoptolème : « Les cris perçants et douloureux dont je faisais retentir les échos de tout le rivage attendrirent son cœur. »

2. Die abgebrochenen ἆ, etc. Ces interjections expriment la douleur et se traduisent par ô, ah, hélas!

Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreiet so gräßlich, als schrieen zehntausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths. Palnatoko[1] gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! er fühlte und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte

1. Palnatoko, corsaire danois du dixième siècle; il avait donné quelques lois à ses compagnons de piraterie, dont le chef-lieu était Jomsbourg, situé dans une île de la mer Baltique.

sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie weckt[1], und dem Stein weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führt, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben. Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftigt, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgeht; δάκρυα θερμὰ χέοντες. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; οὐδ' εἴα κλαίειν Πρίαμος μέγας. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier[2], weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl;

1. Weckt. On retrouve cette comparaison dans ces beaux vers de Schiller: So des Sängers Lied aus dem Innern schallt, Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt, Die im Herzen wunderbar schliefen.

2. Die Dacier. Madame Dacier (1654-1720) a publié, soit seule, soit en collaboration avec son mari, un grand nombre de traductions et de commentaires sur les anciens. Son meilleur ouvrage est sa traduction d'Homère, qui est accompagnée de notes et d'une préface remarquables.

doch frage ich: Warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilt nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. Νεμεσσῶμαί γε μὲν οὐδὲν κλαίειν[1], läßt er an einem andern Orte den verständigen Sohn des weisen Nestor sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter[2] an den Philoktet gewagt. Aber

1. Νεμεσσῶμαι... κλαίειν je ne blâme pas ceux qu pleurent.

2. Einer ihrer neuesten Dichter. Il est ici question du Philoctète de Châteaubrun, qui parut en 1755. A l'époque de Lessing, le théâtre allemand ne vivait que de traductions et d'imitations. Lessing, pour détourner ses compatriotes de cette voie servile, attaquait volontiers la poésie dramatique des Français, parce que c'est celle-là qu'on aimait surtout à imiter. Il l'a souvent fait avec moins d'à-propos et de justesse que dans ce passage. Cependant nous pourrions citer, à l'appui des poëtes français, Cicéron qui blâmait déjà ces cris et ces gémissements de Philoctète : « Turpe putandum est, « non dico dolere (nam id qui- « dem interdum necesse est), « sed saxum illud Lemnium « clamore Philoctetæo funes- « tare. » (*De finibus*, liv. II.)

durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affect, dessen unthätiges Staunen jede wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche[1] Vorstellung, ausschließt.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit dem besten Vorsatze ausdrückt.

1. Deutlich. Ce mot signifie clair, intelligible, distinct; ici Lessing semble lui avoir conservé son ancienne acception de *figuré*, et par conséquent de *poétique*.

II

Dans l'antiquité, la beauté parfaite était le but de l'artiste. Pourquoi le vainqueur des jeux olympiques n'obtenait une statue ressemblante qu'après avoir été trois fois vainqueur. — Coutume des jeunes mères de contempler de belles statues. — Ce que signifie le voile que Timanthe jette sur le visage d'Agamemnon dans son tableau du sacrifice d'Iphigénie. — Laocoon ne crie pas, parce qu'une bouche ouverte enlaidit une statue.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand „sehen will," sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestaltet, wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen[1]: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson[2], ihren Pyreicus[3] sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armuth. Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des

1. Mag ... sehen, et lors même que personne ne voudrait le voir, etc.

2. Pauson. Pauson, peintre grec, vivait au quatrième siècle avant Jésus-Christ. Il est nommé dans un passage d'Aristote. Ce philosophe dit que, parmi les peintres, Polygnote peignait ses modèles mieux qu'ils n'étaient, Pauson pires qu'ils n'étaient, et Dionysius tels qu'ils étaient.

3. Pyreicus. On ne connaît au juste ni l'époque ni la patrie où il vécut. Voici ce que Pline dit de lui : « Parmi les peintres de genre, Pyreicus tient un rang distingué. Il a peint des boutiques de barbiers, de cordonniers, etc. De là son surnom de Rhyparographos. »

Kothmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius[1], gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi[2]; den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichern Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken[3] geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische[4] gesetzt. Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch

1. Junius (1589-1677) consacra toute sa vie à l'étude de l'antiquité et de la philologie. — Il a composé un grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels nous citerons surtout : *De Picturâ Veterum libri III*. Ce critique, né à Heidelberg, passa une grande partie de sa vie en Angleterre, où il fut bibliothécaire du comte d'Arundel.

2. Ghezzi, comme nous le voyons plus loin, signifie caricature.

3. Hellanodiken. Du mot grec ἑλλανοδίκαι, hellanodices; c'étaient des magistrats qui présidaient aux jeux olympiques.

4. Ikonisch, ressemblant, du mot grec εἰκών, image; εἰκονικός, peint d'après nature.

die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maaße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheint sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man gerade zu als Lügen verwirft, etwas wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamus[1], Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit; und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules,

1. Aristomène et Aristodème, deux héros de la guerre Messénienne.

waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die feurige Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folgt nothwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stande umschreiben, verloren gehen[1]. Dieser[2] enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maaßes von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war

1. Verloren gehen, se perdre, disparaître.

2. Dieser, génitif pluriel, représente Leidenschaften.

es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward die Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht Statt finden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes[1]? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagte dieser, in den traurigen Physionomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener, daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Theil[2] sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als dies auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das

1. Timanthe vivait à Athènes vers l'an 400 avant J. C. Son plus beau tableau, le sacrifice d'Iphigénie, se voyait encore à Rome du temps d'Auguste.

2. Ich für mein Theil, quant à moi. Theil est masculin et neutre. Les composés Antheil, Vortheil, Nachtheil sont toujours du genre masculin.

Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit[1], unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun[2] ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes, — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile

1. Auf die höchste Schönheit, pour arriver à la parfaite beauté.

2. Nun, maintenant, c'est-à-dire maintenant que la bouche est ouverte largement.

des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon [1] bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab. Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius [2] nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben. Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigen Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande [3], von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die

1. Montfaucon (1665-1741), savant bénédictin, auteur de nombreux ouvrages sur les écrivains et les monuments de l'antiquité. Lessing parle ici d'un passage qui se trouve dans l'ouvrage de Montfaucon ayant pour titre l'*Antiquité expliquée et représentée en figures*.

2. Valerius indique ainsi les différents degrés de douleur exprimés dans le tableau de Timanthe : « Calchantem tristem, « mœstum Ulyssem, clamantem « Ajacem, lamentantem Mene-« laum. » Ajax criant devait être une figure désagréable ; Cicéron et Quintilien n'en parlent pas dans la description qu'ils donnent de ce tableau ; ces cris d'Ajax sont peut-être de l'invention de Valérius. (*Note de l'auteur.*)

3. Dem vergifteten Gewande. La robe empoisonnée est celle que Déjanire envoya à Hercule après l'avoir trempée dans le sang du centaure Nessus.

Lokrischen Felsen[1] und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster, als wild. Der Philoktet des Pythagoras Leontinus[2] schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle[3] des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie.

1. Die Lokrischen Felsen, les rochers de la Locride situés en face de Lemnos, où les Grecs avaient relégué Philoctète.

2. Pythagoras Leontinus (Pline, livre XXXIV, 19). Les auteurs anciens parlent peu ou point de ce Pythagore. Peut-être n'était-ce qu'un athlète dont la statue fut faite par un statuaire du même nom. Car Diogène Laërce et Pline parlent de deux Pythagore, l'un de Rhégium, l'autre de Samos, tous les deux fameux sculpteurs. Ils vivaient vers la 72e olympiade.

3. Stelle. Voici le passage : « Eumdem (Myronem) « vicit et Pythagoras Leonti« nus, qui fecit stadiodromon « Astylon, qui Olympiæ os« tenditur : et Libyn puerum « tenentem tabulam, eodem « loco, et mala ferentem nu« dum, Syracusis autem clau« dicantem : cujus ulceris do« lorem sentire etiam spectan« tes videntur. » Qu'on examine de plus près ces derniers mots. Il y est évidemment parlé d'une persoune connue pour ses souffrances, produites par un ulcère. Cependant l'on voudrait faire rapporter *cujus* à *claudicantem* ou à *puerum* plus éloigné encore; mais quel autre que Philoctète était connu par une telle plaie? Tous ceux qui parlent de ce héros, parlent aussi des souffrances qui ne lui permettaient que difficilement de marcher. « Il fallait que je me traînasse contre terre, avec douleur, pour aller ramasser ma proie, » dit-il dans le *Télémaque* de Fénelon. Cette infirmité de Philoctète ne pouvait pas, en quelque sorte, être séparée du personnage lui-même. Tout porte donc à croire qu'il faut lire *claudicantem Philoctetem*, ou simplement *Philoctetem*, au lieu de *claudieantem*.

III

L'art moderne veut étendre ses bornes; il prend pour loi la vérité et l'expression. — L'artiste doit observer une grande mesure dans l'expression de ses personnages. — Ne pouvant exprimer qu'un seul instant de la durée, il importe qu'il choisisse l'instant le plus favorable; ce ne sera jamais le paroxysme de la passion. — Médée en proie à la jalousie est une peinture pathétique; Médée immolant ses enfants est un tableau hideux. — Ajax n'est pas représenté au moment où, dans sa folie, il égorge les troupeaux; nous le voyons honteux, désespéré de sa folle entreprise.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde[1].

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste[2] unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen: sollten

1. Genug ... verwandelt werde, pourvu qu'une imitation fidèle et expressive change les objets les plus laids en une œuvre de l'art.

2. Vors erste est vieilli.

nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum demohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maaß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick, auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholter Maßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel[1] desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie[2] die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheut. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungs-

1. Staffel, degré; synonyme de Stufe, que nous trouvons plus bas. Stufe est plus usité.

2. Der Phantasie, etc. Plus les idées grandissent, plus le style de Lessing s'élève.

kraft schreien hören; wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner[1]. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut. La Mettrie[2], der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die erstenmale, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So[3] auch mit dem Schreien. Der heftige

1. Ferner, littéralement plus loin, je continue.

2. La Mettrie, né à Saint-Malo en 1709, mort à Berlin 1751. « Nous avons perdu le pauvre La Mettrie, » écrit Frédéric II à sa sœur, la margrave de Bayreuth, le 21 novembre 1751. « Il est mort pour une plaisanterie, en mangeant tout un pâté de faisan. Il est regretté de ceux qui l'ont connu. Il était gai, bon diable, bon médecin et très-mauvais auteur, mais en ne lisant pas ses livres, il y avait moyen d'en être très-content. » « Ce La Mettrie, écrit Voltaire au duc de Richelieu, le 13 novembre 1751, cet *homme-machine*, ce jeune médecin, cette vigoureuse santé, cette folle imagination, tout cela vient de mourir pour avoir mangé, par vanité, tout un pâté de faisan aux truffes. »

3. So. Le verbe est sous-ent.

Schmerz, welcher das Schreien auspreßt, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subject. Wann also auch der geduldigste standhafteste Mann schreit, so schreit er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoon vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus[1] Vorwürfe des äußersten Affects am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea[2], waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellt[3], daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft

1. Timomachus, Timomaque, parmi les peintres anciens, aimait surtout à traiter les sujets pathétiques, à représenter les passions excessives.

2. Medea, Médée, l'infanticide.

3. Erhellt. Construisez: erhellt, daß ... er vortrefflich verstanden hat und gewußt.

geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegüng die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Der Dichter, der[1] ihn allenfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Dürstest du denn beständig nach dem Blute dei-„ner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer „eine neue Creusa da, die dich unaufhörlich erbittern? „— Zum Henker mit dir auch im Gemälde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostratus[2] urtheilen. Ajax er-

1. Der Dichter, der. Philippus (*Anthologie*, liv. IV, chap. IX, ép. 10) : Ἀεὶ γὰρ διψᾷς βρέφεων φόνον· ἤ τις Ἰήσων Δεύτερος, ἢ Γλαυκή τις πάλι σοι πρόφασις; Ἔρρε καὶ ἐν κηρῷ, παιδοκτόνε.

2. Philostrat, Philostrate. Ce nom a été porté par plusieurs personnages de l'antiquité; il est ici question de Philostrate Flavius, sophiste du deuxième siècle de l'ère chrétienne, qui a composé un grand nombre d'ouvrages. Un de ces ouvrages, connu sous le titre de *Tableaux*, contient la description d'une collection de peintures, qu'il prétend avoir vue à Naples.

schien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet, sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt, und den Anschlag faßt, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm[1] in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

1. Man sieht den Sturm. C'est encore une de ces poétiques comparaisons que Lessing trouve en se jouant; son langage est digne des grands génies, dont il ne cesse de nous entretenir.

IV

Les causes qui ont porté le sculpteur à modérer la douleur de Laocoon sont tirées de la nature de son art. — Le poëte peut-il peindre la beauté physique? — Cette peinture est une faible ressource pour lui. — Il n'est pas réduit à choisir un seul moment. — Il énumère chacune des qualités de son héros. — Le poëte épique a sagement agi en exprimant les cris de Laocoon, et l'artiste a sagement agi en ne le faisant pas. — Mais le poëte dramatique a-t-il les mêmes droits que le poëte èpique? — Pourquoi Philoctète crie et gémit dans *Sophocle*. — Objections d'un critique anglais réfutées par Lessing. — Opinion de Cicéron également combattue par Lessing. — Différence entre le héros et le gladiateur. — Cause de la faiblesse du théâtre tragique des Romains. — Philoctète n'est pas insensible à la douleur. — Cette sensibilité touche Néoptolème.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maaß halten müssen, und finde, daß sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu

Schönheit wird, nur etwas von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiß. Oft vernachläßigt er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt[1]? Genug, daß « clamores horrendos ad sidera tollit[2] » ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthigt hiernächst den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führt sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende

1. Wem ... läßt, à qui vient-il à l'idée que cette grande bouche produit un vilain effet.

2. *Clamores ... tollit*, il pousse jusqu'au ciel des cris affreux.

so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verliert, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreit, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit inbegriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen[1]. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien.

1. Dürfte ... müssen, littéralement oserait falloir (devoir), c'est-à-dire devrait. Remarquez l'alliance des deux auxiliaires de mode dürfen et müssen.

Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkührlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maaß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben[1].

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Be=

1. Daß sie ... haben, d'avoir évité tout à fait cet écueil ou de l'avoir tourné avec une barque légère.

trachtungen sind nicht unbegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in so fern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere, sympathetische Gluth, welche den Meleager[1] verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stär-

1. Meleager. Méléagre était fils d'Althée. Les Parques avaient prédit qu'il vivrait aussi longtemps que durerait un tison trouvé dans le palais à sa naissance. Althée fit aussitôt cacher le fatal tison, à la conservation duquel étaient attachés les jours de son enfant; cependant Méléagre ayant dans la suite fait périr ses oncles, les frères d'Althée, celle-ci alla chercher le tison, et le jeta dans les flammes, immolant ainsi son propre fils aux mânes de ses frères.

kerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun[1] läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre[2] wirkt, ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren, völlige Beraubung[3] der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle

1. Chateaubrun (1686-1775) composa plusieurs tragédies. Son *Philoctète* parut sur la scène en 1755.

2. Neun ganzer Jahre. Le génitif est régi par le nom de nombre; on pourrait dire avec l'accusatif neun ganze Jahre.

3. Beraubung. Quand le chœur contemple les misères de Philoctète, c'est la solitude et l'abandon du héros qui le touchent surtout. Chacune des paroles qu'il prononce révèle le Grec aimant le doux commerce des hommes. (*Note de Lessing*.)

Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist. Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit, und Kräfte, und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften steht, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzt mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit

Vorstellungen der Verzweiflung mischt. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. O[1] des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wann er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chateaubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding[2], von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich[3] umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter[4], über die Alten triumphi-

1. L'interjection O gouverne le génitif ou le vocatif.

2. Ding. Ce mot est bien énergique; il nous montre le critique indigné de voir l'antiquité ainsi défigurée.

3. Elendiglich, misérablement. Les adverbes elend et elendig ont la même acception.

4. Die Pariser Kunstrichter. Lessing fait ici allusion à un article qui se trouve dans le *Mercure de France*, avril 1755, page 177.

ren, und einer schlug vor, das Chateaubrunsche Stück la Difficulté vaincue zu benennen.

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreit, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delicatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt. „Aus diesem Grunde[1] ist nichts unanständiger, und einem Manne unwürdiger, als wenn „er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit „Geduld ertragen kann, sondern weint und schreit. „Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen „Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag „auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so „fahren wir natürlicher Weise zusammen, und ziehen „unsern eigenen Arm, oder Schienbein, zurück; und wenn „der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen eben sowohl, als der, den er getroffen. „Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Uebel, welches

1. Aus diesem Grunde. Voyez *Théorie des sentiments moraux* par Adam Smith. Part. I, section 2, chapitre 1, page 41, Londres, 1761. (*Note de Lessing*.)

„wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Ge-„schlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so erman-„geln wir nicht ihn zu verachten, weil wir in der Ver-„fassung nicht sind, eben so heftig schreien zu können, als „er."

Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelne Fällen einschränken.

Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer[1], den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer, nicht zum erstenmale; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in

1. Der Engländer. Cet Anglais, Adam Smith (1723-1790), connu surtout comme économiste, s'est aussi occupé, comme nous le voyons, de critique, d'esthétique et de philologie.

dieser Veränderung die gänzliche Endschaft[1] seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen[2], die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen?

Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramt. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und

1. Endschaft, synonyme de Ende, fin.

2. Weil die Wellen ꝛc. Belle image, aussi juste que noble et énergique; nous aurions bien des remarques à faire, si nous voulions noter tous les passages du *Laocoon*, où l'auteur semble, dans son style, vouloir entrer en lutte avec les grands maîtres qu'il cite sans cesse.

schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil „sie die tapfersten Männer klagend einführen." Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena.

Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod, die Zuschauer ergötzen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben.

Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fodert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopfechter[1] im Cothurn können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen[2] Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele

1. Klopfechter. Les meilleures éditions de Lessing écrivent ce mot par un seul f, tandis que les dictionnaires lui donnent deux f. Si nous remontons à l'origine du mot (il vient de klopfen et de fechten), nous sommes obligés de donner raison aux dictionnaires. Ce mot se prend toujours en mauvaise part, dans l'acception de *bretteur*, de *spadassin*.

2. Senecaschen. Outre les luttes cruelles des gladiateurs, il y a, sans doute, d'autres causes encore, qui ont contri-

die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias[1] seine Kunst studiren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast[2] und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn jetzt Natur, jetzt[3] Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebaut, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreit, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden

bué à laisser la poésie dramatique des Romains si au-dessous de celle de la Grèce; mais les spectacles grossiers des Arènes y ont eu une large part.

1. Ktesias. Lessing veut-il parler ici de Ctésias, contemporain de Sophocle, et auteur d'un grand nombre d'histoires, où les fables les plus grossières se mêlaient à la vérité historique?

2. Bombast, enflure, pathos, etc. Ce mot, d'après Grimm, est de la même origine que le mot français bombe.

3. Jetzt... jetzt, tantôt... tantôt. On emploie plus souvent bald... bald.

für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint.

Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebaut. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entsteht, oder entstehen sollte.

Neoptolem[1] und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde[2]; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherei nicht häufen[3] zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen

1. Néoptolème ou Pyrrhus, fils d'Achille, fut chargé de ramener Philoctète de Lemnos, où les Grecs l'avaient relégué.

2. Stürzen werde. Le futur du subjonctif n'a pas de temps correspondant en français; on le traduit tantôt par le présent du subjonctif, tantôt par le futur de l'indicatif.

3. Häufen, cumuler, ici mettre le comble à.

Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen[1] haben wiederum die schönen Augen ihren Theil daran. Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken.

Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei[2] über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen[3] bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas[4] ergriffen, und an den Felsen zerschmet-

1. Bei dem Franzosen. «De mes déguisements que penserait Sophie?» (Chateaubrun, *Philoctète*, acte II, scène 3.)

2. Das Geschrei. Ἐσπᾶτο γὰρ πέδονδε καὶ μετάρσιος, βοῶν, ἰύζων · ἀμφὶ δ' ἐκτύπουν πέτραι, Λοκρῶν τ' ὄρειοι πρῶνες, Εὐβοίας τ' ἄκραι. «Il se roulait à terre, puis se relevant, il poussait des cris aigus qui faisaient retentir les rochers d'alentour, les monts ardus de la Locride et les promontoires de l'Eubée.» (*Trachiniennes*, vers 786).

3. Trachinerinnen. Les Trachiniennes, ou la mort d'Hercule sur le mont OEta, entre la Thessalie et la Phocide, près de la ville de Trachine, une des sept tragédies de Sophocle qui sont arrivées jusqu'à nous.

4. Μάρψας ποδὸς νιν, ἄρθρον ᾗ λογίζεται, Ῥίπτει πρὸς ἀμφίκλυστον ἐκ πόντου πέτραν. «Il le saisit par le pied, à l'endroit où s'adapte l'articulation, et le lance contre un rocher battu par les vagues....» (*Philoctète*, vers 788). — Dans *Fénelon :* «Ainsi Lichas, lancé

tert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen.

Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen[1] weinen und winseln müssen. Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejaen[2] wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrick[3] nicht ver-

du haut de la montagne par la puissante main d'Hercule, tombait dans les flots de la mer, où il fut changé tout à coup en un rocher.... »

1. Wie ein Mädchen ꝛc..., ὅστις ὥστε παρθένος βέβρυχα κλαίων....

2. Verneinen et bejaen sont deux verbes dérivés des adverbes nein et ja. Les verbes simples ne sont pas usités ; ce qui a souvent lieu dans les verbes qui viennent d'une particule ou d'un adjectif.

3. Garrick. Garrick, célèbre acteur et auteur dramatique anglais (1716-1779).

mögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skevopöie[1] und Declamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tag gar keinen Begriff haben.

1. Skevopöie, l'art des décors. C'est un mot grec formé de σκευή, ameublement, costume, décoration, décors, et de ποιέω, faire. Les théâtres de l'ancienne Grèce étaient des chefs-d'œuvre d'architecture. Pausanias dit que la ville d'Épidaure possédait un théâtre bâti par Polyclète, qui était une œuvre merveilleuse. Au rapport de Pline, les théâtres romains l'emportaient encore sur ceux des autres peuples. Caïus Antonius fit argenter la scène, Petréius la fit dorer.

V

Quelques critiques prennent le groupe du Laocoon pour une œuvre du temps des empereurs, pour une imitation de la description de Virgile. — Virgile et les auteurs du groupe ne pourraient-ils pas avoir eu un modèle commun? — Raisons en faveur de Virgile. — Comment un autre poëte a raconté l'aventure de Laocoon. — Autres circonstances qui semblent donner à Virgile l'honneur de la priorité. — Art du poëte à grouper, à faire agir ses personnages. — Pourquoi les statuaires ont représenté les personnages nus, et pourquoi le poëte a donné à Laocoon les insignes pontificaux.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung[1] gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani[2], und von den neuern den Montfaucon[3] nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung,

1. Meinung. Cette opinion veut qu'Agésandre, Polydore et Athénodore de Rhodes, aient formé leur statue d'après le récit de Virgile.

2. Marliani (1500-1560) s'occupa toute sa vie de travaux archéologiques. Son principal ouvrage est sa *Topographia Urbis Romæ*.

3. Montfaucon dit dans son Supplément à l'*Antiquité expliquée*, t. I, p. 242 : « Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, aient travaillé comme à l'envi, pour laisser un monument qui répondît à l'incomparable description qu'a faite Virgile de Laocoon. »

daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ungefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius[1] würde Pisander[2] diese ältere Quelle sein können. Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmt, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Muthmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indeß wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich

1. Macrobius. Macrobe, célèbre grammairien et encyclopédiste latin, vivait à la fin du quatrième et au commencement du cinquième siècle de l'ère chrétienne. Son principal ouvrage a pour titre *Saturnales;* il comprend sept livres, dont les troisieme, quatrième, cinquieme et sixième ne contiennent que des dissertations sur les poésies de Virgile. Le cinquième renferme un parallèle entre Virgile et Homère, et les autres poëtes grecs auxquels le premier a fait des emprunts.

2. Pisandre, dont les œuvres ne nous sont pas parvenues, a écrit avant Homère et avait composé un poëme sur Hercule.

ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgilius im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählt; so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber[1] läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuzieht, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem wandernden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die

1. Quintus Calaber, poëte grec. On place son existence du premier au cinquième siècle après J. C. Il a composé un poëme épique en quatorze chants, intitulé *Suite d'Homère*. Les douzième et treizième livres contiennent les événements qui forment le sujet du second livre de l'*Énéide*.

Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeigt eine Stelle des Lykophron[1], wo diese Schlangen das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgil gethan haben.

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothesis kann gelten lassen, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen,

1. Lycophron, poëte grec du deuxième siècle avant J. C., vivait à la cour du roi Ptolémée-Philadelphe. Il fut admis dans cette pléiade célèbre dont faisaient partie Apollonius, Aratus et Théocrite. — Lycophron, dans son récit de l'épisode de Laocoon et de ses fils, n'admet qu'un seul serpent: Καὶ παιδοβρῶτος πορκέως νήσους διπλᾶς.

daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeigt. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon [1] will ihn bei dem Dichter nicht finden. Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

....Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus [2]....

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen sie auch

1. Supplément à l'*Antiquité expliquée*, tome I, page 243 : « Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poëte, que les serpents quittèrent les deux enfants pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même temps les enfants et leur père. (*Note de Lessing*.)

2. *Illi agmine certo ... ligant ingentibus*. « Eux, d'un élan commun, vont droit à Laocoon; et d'abord ils se jettent sur ses deux enfants, les enlacent, les étreignent, et de leurs dents rongent ces faibles membres. Armé d'un trait, le père vient à leur secours; il est saisi par les deux serpents, qui le lient dans d'épouvantables nœuds. »

ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe könnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus[1] zu bezeigen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge, alles was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führt, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos[2].

Hierin mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affecte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

1. Donatus ou Donato, philologue italien du seizième siècle.

2. *Ille ... nodos*, en même temps il cherche de ses mains à briser les nœuds.

Weiter aber auch nichts, als die Freiheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden[1], und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

> Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
> Terga dati, superant capite et cervicibus altis[2].

Dieses Bild füllet unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Demohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Haupttheile so frei sein als möglich, und mußte durchaus kein äußerer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last bewirkt worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so

1. Winden a formé le mot français guinder par la mutation de w en g; ainsi Wilhelm a formé Guillaume, Wehr, guerre; wart, garde, etc.

2. *Bis ... altis*, deux fois ils ont roulé leurs dos écaillés autour de son cou; ils dépassent son front de leurs têtes et de leurs crêtes altières.

angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur[1] gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre.

Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich demohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn[2] mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebt die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen.

1. Abfall von Mensur, un défaut de proportion. Mensur ne s'emploie guère que pour désigner la mesure dans une composition musicale; l'acception où il est pris ici est fort rare. Il se dit aussi d'une espèce d'équerre.

2. Franz Cleyn. François Cleyn, peintre danois du seizième siècle, fut appelé à la cour de Jacques I[er]. Il fit des gravures pour la belle édition de Virgile publiée par Dryden (1697).

Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er, mit beiden seinen Söhnen, völlig nackend. Man sagt, es gäbe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworteten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machen eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen[1].

Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen Stoffe eben so gut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei

1. C'est ce que dit de Piles dans ses remarques sur Du Fresnay, v. 210 : « Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pu, d'habiller les figures d'hommes ; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet, etc. » (*Note de Lessing.*)

Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno [1].

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben

1. *Perfusus sanie vittas atroque veneno*, dégouttant de sang, les bandelettes souillées d'un noir poison.

führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth[1] erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte[2] sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

1. Schönheit ... Noth. Remarquez la suppression de l'article devant les noms qui expriment une idée abstraite et générale.

2. Après les verbes fürchten, craindre; hoffen, espérer; denken, glauben, croire, etc., on ne traduit pas d'ordinaire la conjonction *que*, et la proposition qui suit prend la construction directe.

VI

Les artistes, en imitant le poëte, ne perdent rien de leur gloire; le contraire n'est pas vrai. — Les artistes, en suivant le poëte, ont dû s'écarter de sa manière; l'art plastique leur défendait d'imiter trait pour trait le récit épique; en imitant les artistes, Virgile n'avait pas de raison pour changer rien à son modèle.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmt haben. Es giebt Gelehrte[1], die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten. Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß

1. **Es giebt Gelehrte.** Ces savants sont : Maffei, Richardson, Hagedorn, De Fontaines, etc. (*Note de Lessing.*)

es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgil ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur in soweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der andern Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung sein können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das näm-

liche Wohlgefallen, ob schon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmt[1], weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben[2]. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben? Ich begreife wohl, wie seine vor[3] sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurtheilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünkt sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur errathen zu lassen. Sie

1. Habe die Künstler nachgeahmt. Après nachahmen, imiter, Lessing emploie tantôt le datif, tantôt l'accusatif. Voici la règle : Nachahmen veut le datif quand il est pris en bonne part, quand on s'inspire de l'œuvre d'autrui pour produire quelque chose d'analogue; nachahmen gouverne l'accusatif quand il signifie copier une chose servilement, imiter les paroles ou les gestes de quelqu'un.

2. Rede und Antwort geben, littéralement, donner discours (demande) et réponse; cette locution, qui se rencontre souvent, signifie *rendre compte*, *s'expliquer*.

3. Vor est pour für.

würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn eben so unvermeidlich nöthigen können[1], die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoon zu schrecken? Richardson[2] sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eigenen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid

1. **Können** pour gekonnt.
2. **Richardson**. Richardson (1665-1745) est l'auteur d'un *Traité sur la peinture et la sculpture* (Londres, 1719) traduit en français par A. Rutgers. Richardson fut lui-même un peintre distingué.

Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson [1] fügt hinzu: die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben,

1. Richardson, *de la Peinture*, t. III, p. 516. C'est l'horreur que les Troyens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son poëme; et cela le mène à cette description pathétique de la mort de son héros. Aussi Virgile qui voulait peindre la dernière nuit d'une grande et puissante cité, se garda-t-il de distraire l'attention du lecteur par le récit d'un malheur privé.

die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände, und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt, als durch natürliche Zeichen.

....Micat[1] alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
. . . .
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür gibt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

1. *Micat*, etc. « L'autre étincelant de rage, va droit à Laocoon, l'enlace de ci, de là, partout, et enfonce à coups redoublés son dard dans ses flancs.... Mais le serpent glisse en plis et replis, et enlace le dessous des genoux de mille nœuds tortueux. »

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich[1], so wären sie doch blos willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmt habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Theile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnt zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten, die Geschichte[1]. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich wenn, in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung, auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler, als des Dichters

1. Die Geschichte. On pourrait à chaque pas faire remarquer l'excellence du style de cet ouvrage; entre mille exemples nous pourrions citer ce passage pour montrer, avec quel art Lessing construit ses périodes. Celle-ci commence par les compléments accumulés den Vater, die Kinder, etc., et se termine si bien par le sujet die Geschichte.

zu vermuthen. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, daß wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz, den Dichter nachzuahmen, noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nöthigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmt haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen welche sie demohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei, als die poetische Beschreibung.

VII

L'imitation réciproque du poëte et de l'artiste peut être de diverse nature. — Exemple. — Le Polymetis de Spence. — Comment les œuvres des poëtes peuvent expliquer les œuvres plastiques, et vice versâ. — Exemples. — Exagération de ce principe par le critique anglais.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise, es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibt, so ahmt er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das, mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt[1] hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe

1. Die Gruppe nachgeahmt. Lessing met, en général, à l'accusatif, le nom de chose qui est complément du verbe nachahmen. Voyez la note 1 de la page 80.

vorstellt, nachgeahmt, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder die Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmt er ihre Nachahmungen nach, und gibt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen, allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will[1], sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

1. Wenn Gott will, Dieu aidant. On voit aisément que cette locution est prise ici dans un sens ironique.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence[1] schrieb seinen Polymetis mit vieler klassischen Gelehrsamkeit, und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

> (Nec primus radios, miles Romane, corusci
> Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas[2])

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke[3]. Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte, auch von den alten Waffenschmieden auf den Helmen und Schilden vorgestellt wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm

1. Spence a publié la première édition de son ouvrage de critique en 1747; le livre a pour titre : *Polymète*, essais sur les rapports entre les œuvres des poëtes romains et les monuments qui nous restent des anciens artistes, manière d'expliquer les uns par les autres. (*Note de Lessing.*)

2. *Nec primus radios ... diffuderis alas.* « Ce n'est pas toi le premier, ô soldat romain, qui portas gravées sur ton bouclier les ailes brillantes du Dieu du tonnerre. »

3. Voyez Valérius Flaccus, livre VI, vers 55, 56. *Polymetis*, dialogue I, page 50. (*Note de Lessing.*)

oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, daß ich die Stelle des Ovid, wo der ermattete Cephalus[1] den kühlenden Lüften ruft:

Aura.... venias....

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personificirt[2], und eine Art weiblicher Sylphen, unter dem Namen Aurae, verehrt haben. Ich gebe es zu, daß wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erweckt.

Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding, und nicht als Nachahmung, vor Augen, oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, dem zu Folge sich auch eine Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen

1. Céphalus eut de Procris, son épouse, Arcésius, père de Laërte et aïeul d'Ulysse. Céphalus et Procris sont célèbres par le tendre attachement qui les unissait mutuellement.

2. Dans la plupart des éditions on trouve personifiren au lieu de personificiren; mais nous nous servons toujours de personificiren, parce que ce mot seul est resté dans la langue.

mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malt, wie er ihm im Traume erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem gülденen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführt wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein. Echions [1] nova nupta verecundiâ notabilis mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein copirt worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht roth, brennend nennt: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze röthet [2]? Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibt, und sie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüberführt: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die

1. Echion. Échion, peintre et statuaire grec, vivait vers le milieu du quatrième siècle avant J. C. Un de ses tableaux les plus connus était *Sémiramis passant de la condition d'esclave à celle de reine;* elle était accompagnée d'une vieille qui portait des torches devant elle. Cette peinture rendait admirablement la modestie de la nouvelle mariée, *Nova nupta vercundiâ notabilis.*

2. Und Hitze röthet, etc. Les raisonnements de Lessing sont toujours présentés sous une forme gracieuse; ses comparaisons sont justes et pittoresques.

Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Procession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen[1]? Oder Virgils pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielt hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird? — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den klassischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wäss'rigen Auslegungen der schaalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, daß Spencen selbst Addison[2] hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten

1. Lucretius, *de Rerum naturâ*, lib. V, 736-747 : « It ver, « et Venus, et Veneris prænuntius ante Pennatus graditur « zephyrus, vestigia propter « Flora quibus mater præspargens ante viai Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet, etc. » (*Note de Lessing.*)

2. Addison (1672 - 1719), écrivain anglais, a composé de nombreux ouvrages de critique; mais il a surtout contribué à former le goût de sa nation par la publication d'un journal devenu célèbre sous le titre : *Le Spectateur*. On a aussi de lui une tragédie intitulée *Caton*.

Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig[1], in welchen sie ihm verkleinerlich[2] ist[3].

1. Anständig sein, être séant, c'est-à-dire être convenable, convenir.

2. Einem verkleinerlich sein, être rapetissant pour quelqu'un, c'est-à-dire rabaisser, faire déchoir.

3. Ist. Voyez ses *Voyages*, et son entretien sur les vieilles monnaies.

VIII

Idées de Spence sur la ressemblance qu'il y a entre la poésie et les arts plastiques. — Exemples cités par le critique anglais; comment il cherche à expliquer les différences qu'il trouve entre les statues ou les tableaux et les descriptions des poëtes.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubt, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen; daran scheint er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence[1], daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt. Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheu-

1. *Polymetis*, dialogue IX, page 129

blättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürlichen Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

> ....Tibi, quum sine cornibus adstas,
> Virgineum caput est[1]....

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid[2]. Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem königlichen Cabinet zu Berlin sehen kann[3]. Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes: dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beina-

1. *Tibi, quum sine cornibus adstas, Virgineum caput est.* « Quand tu parais sans cornes, ta tête semble celle d'une vierge.... »

2. *Métamorphoses*, IV, 19, 20.

3. *Begerus, Thesaurus Brandenburgicus sectus, seu gemmæ*, tome III, page 242. (*Note de Lessing.*)

men Biformis, Δίμορφος, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence. Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrentheils geborene Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus[1] schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence sieht sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr

1. Statius, Stace, poëte latin, qui vécut sous l'empereur Domitien. Il a écrit, outre ses deux poëmes épiques, un livre de Mélanges où il célèbre la fortune, les travaux et les habitations de ses amis. — Valérius Flaccus vécut sous Titus, Vespasien et Trajan. Son poëme de l'*Argonautique* ou *de la Conquête de la Toison d'or* est resté inachevé.

erlaubt ist, als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts[1] gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde, oder an einer Statue vorstellte. Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, „da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. „Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack „und ihre schlechte Beurtheilungskraft. Bei den Dich„tern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Ver„stoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht fin„den[2]."

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indeß mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personificirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame

1. Nichts rc. *Polymetis*, dial. XX, p. 317. «Scarce any « thing can be good in a poeti« cal description, which would « appear absurd, if represented « in a statue or picture. »

2. Les deux poëtes Stace et Valérius (voyez la note 1 de la page 95) sont généralement froids et maniérés; ils ont les défauts communs aux poëtes latins de la décadence.

verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung [1] von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno [2]. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächt sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheus eben so fähig sein muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennt, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken, die Venus, oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbaren Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen : diese Handlung kann der Künstler, sowohl als der Dichter, vorstellen.

1. Die geringste Abweichung, le moindre écart.... On ne saurait mieux distinguer que ne fait Lessing les différents genres de beauté.

2. Eine Juno. Lessing qui, dans sa jeunesse, s'est lui-même exercé à l'art du dessin et de la peinture, marque avec une admirable précision les nuances qui distinguent les différentes beautés.

Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die[1] Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigen Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

....Neque enim alma videri
Jam tumet, aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam[2].

Eben dieses thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,

1. Alle die. Après l'adjectif alle on supprime ordinairement l'article; cette règle n'est cependant pas absolue, et les poëtes, et même les prosateurs, comme nous le voyons ici, mettent souvent l'article après all. Ainsi Lessing, dans une de ses fables dit : So denken alle die Großen, ainsi pensent tous les grands; et Schiller : Alle die Frauen, toutes les femmes; Gœthe : alle die Weisen aller der Zeiten, tous les sages de tous les temps.

2. *Neque ... pallam.* « Déjà elle néglige le soin de sa beauté; sa chevelure n'est plus retenue dans un réseau d'or; son regard est fixe et farouche, ses joues semées de taches livides. Semblable aux furies, elle porte un manteau noir et une torche résineuse et pétillante. » (*Argonautiques*, livre II, vers 102-106.)

Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegâsse volucres
Fertur. Erant certè, mediâ qui noctis in umbrâ
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitâsse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et sævâ formidine cuncta replêrit
Limina [1].

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren[2] muß, soll sich seiner auch darum der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will: so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

1. *Illa ... limina.* « Elle quitte l'antique Paphos et ses cent autels; ce ne sont plus ses traits ni sa chevelure; on dit qu'elle a dépouillé sa ceinture conjugale, et renvoyé les oiseaux d'Idalie. On la vit, dans les ténèbres de la nuit, portant d'autres feux et des traits plus terribles, parcourir dans son vol les chambres nuptiales, accompagnée des Furies, infestant de serpents horribles les demeures les plus secrètes, et répandant partout la crainte et l'épouvante. » *Thebaide*, livre V, vers 61-64. (*Note de Lessing*).

2. Entbehren. Ce verbe gouverne également bien le génitif et l'accusatif.

IX

En comparant l'œuvre du poëte à celle de l'artiste, il faut voir si tous les deux ont eu, en composant leurs œuvres, toute la liberté désirable. — La religion imposait certaines contraintes. — Pourquoi on trouve peu de statues ayant appartenu au culte religieux. — Cause des dissidences entre l'antiquaire et le connaisseur. — Il ne faut pas exagérer l'influence de la religion sur les arts. — Exemple cité par Spence.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allzeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete[1], mit Hörnern, und so erschien

1. Rettete... Les femmes de Lemnos ayant pris la résolution d'immoler à leur vengeance tous les hommes de leur île, Hypsipyle, seule, sauva son père Thoas en le transportant secrè-

er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden, so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehrt worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer[1] in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreinigt war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr

tement sur un vaisseau que les vents poussèrent en Tauride. Dans la suite Hipsypyle épousa Jason dont elle eut deux fils, Euneus et Deipylus. Voyez Valérius Flaccus, *Argonautiques*, II, 265 et suiv. « Serta patri, « juvenisque comam vestesque « Lyæi Induit, etc. »

1. Die frommen Zerstörer, les pieux destructeurs, briseurs d'images. Cette habitude de détruire les statues ayant appartenu au culte du paganisme, a sans doute donné naissance à la fameuse secte des Iconoclastes dont l'origine remonte au cinquième siècle, à l'époque du règne de l'empereur Zénon.

aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für [1] die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß er auch weder die Religion, noch sonst eine ausser dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten, mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden.

Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervor ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehrt worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen

1. Oder aus Nachsicht für, ou par condescendance pour. Ainsi l'artiste et le pontife se faisaient des concessions mutuelles; l'un ajoutait à son œuvre quelques symboles religieux, l'autre renonçait aux symboles trop contraires aux lois du beau dans les arts plastiques.

von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle. Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen; verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personificiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehrt ward? Denn Spence begeht dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt[1], auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt, ausdehnt. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehrt ward, so ward sie nicht überall verehrt, so war sie selbst nicht in Italien verehrt worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder thierischer Gestalt vorgestellt wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehrt uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre

1. *Fastes*, livre VI, v. 295-298. « Esse diu stultus Vestæ « simulacra putavi; Mox didici « curvo nulla subesse tholo. « Ignis inexstinctus templo ce- « latur in illo. Effigiem nullam « Vesta, nec ignis habet. » Ovide ne parle que du culte de Vesta à Rome, et du temple que Numa lui avait fait bâtir dans cette ville; de ce temple il a dit précédemment : « Regis « opus placidi, quo non me- « tuentius ullum Numinis inge- « nium terra Sabina tulit. » (*Note de Lessing*).

Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben. Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestæ gedacht wird[1]. Auch zu Corinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem bloßen Altare, warauf der Göttin geopfert ward[2]. Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens. Die Jasseer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle. Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Scopas[3], die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten[4] zu Rom befand. Zugegeben, daß es uns jetzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweist dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palla=

1. Lipsius, *de Vesta et Vestalibus*, cap. XIII. (*Note de Lessing.*)

2. Pausanias, *Corinth.*, cap. XXXV, p. 198. Edit. Kuhn.

3. Scopas vivait au cinquième siècle avant l'ère chrétienne. Il était né à Paros, et fut contemporain et disciple de Phidias. On citait comme ses chefs-d'œuvre un *Mercure* et une *Bacchante ivre*. Scopas florissait donc à l'époque qui suivit les guerres médiques; un temps, dit Winckelmann, où la Grèce avait ce fond de grandeur, qui fait élever des monuments aussi splendides que durables. Les sages et les poëtes commencèrent l'œuvre, qui fut consommée par les artistes. L'histoire lui sert de portail superbe.

4. In den Servilianischen Gärten, dans les jardins de Servilius.

dium [1], lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum [2], welches ihr Codinus [3] beilegt, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus mußte selbst nicht recht, was er sah.

1. Le Palladium désigne ici le grand voile dont se couvrait la déesse.

2. Tympanum, du mot grec τύμπανον, désigne un tambour, semblable au tambour de basque. D'après Lessing cependant ce mot signifie aussi roue, et c'est cette dernière version qui serait, selon lui, la bonne, dans ce passage.

3. *Codinus de originib. Constant.* Edit. Venet. p. 12. Τὴν γῆν λέγουσιν Ἑστιὰν, καὶ πλάττουσιν αὐτὴν γυναῖκα, τύμπανον βαστάζουσαν, ἐπειδὴ τοὺς ἀνέμους ἡ γῆ ὑφ' ἑαυτὴν συγκλείει. (*Note de Lessing.*) George Codin ou Codinus était un compilateur grec, qui mourut vers le milieu du quinzième siècle. On a de lui deux compilations qui sont fort curieuses, quoique écrites en grec barbare. Voici les titres de ces deux ouvrages : Περὶ τῶν ὀφφικιαλίων τοῦ παλατίου Κωνσταντινουπόλεως, *de officialibus palatii Constantinopolitani*, et Περὶ τῶν ὀφφικίων τῆς μεγάλης Ἐκκλησίας, *de officiis magnæ Ecclesiæ.*

X

Spence s'étonne de ce que les poëtes parlent rarement des muses. — Lessing montre l'erreur de Spence. — Celui-ci relève aussi la sobriété des poëtes romains dans leurs descriptions des idées personnifiées. — Lessing explique pourquoi les poëtes s'abstiennent de décrire ces attributs, tandis que les sculpteurs et les peintres en font un si bon usage. — Quelques-uns de ces attributs sont du ressort de la poésie.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft, sagt er, so ist „es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung der„selben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei „Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, „erwarten sollte[1]."

Was heißt das anders, als sich wundern, daß wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buch-

1. Polymetis dial. VIII, p. 91. (*Note de Lessing.*)

staben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehn;

> Ipsa diu inspectis letum prædixerat astris
> Uranie [1] —

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzen. „Es verdient angemerkt „zu werden, sagt er, daß die römischen Dichter von den „besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, „als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem „Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes der„selben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen „der römischen Kaiser zu Rathe ziehen. — Die Dichter „sprechen von diesen Wesen zwar öfters, als von Per„sonen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attribu„ten, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr we„nig." —

Wenn der Dichter Abstracta personificirt, so sind sie

1. Statius, *Thébaïde*, VIII, 551. (*Note de Lessing.*)—*Ipsa diu... Uranie.* « Uranie elle-même avait prédit sa mort, après avoir longuement examiné les astres. »

durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personificirten Abstractis[1] Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anderes sind, und etwas anderes bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand, eine andere an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personificirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdient den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen[2], nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern ausziert, so erhebt er eine bloße Figur zu einem

1. **Abstractis** est le datif pluriel latin du mot Abstractum, pluriel Abstracta Les Allemands ont conservé les désinences latines à certains mots qui viennent du latin sans avoir été altérés en rien. Cette habitude, qui cependant était si générale au temps de Lessing, disparaît de plus en plus, et l'on préfère à la désinence latine le pluriel allemand **en**.

2. **Um der Poesie nachzukommen**, pour égaler la poésie.

höhern Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirung, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewährt ist, so ist die geflissendliche[1] Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in[2] Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, denen sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit, ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leyer oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange[3] in den Händen des Vulcans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind

1. Geflissendlich ou geflissentlich, à dessein.
2. Gehen in, dégénèrent en (littéralement, vont en).
3. Hammer und Zange. L'article a pu être omis, parce qu'il y a deux substantifs qui se suivent; si Hammer ou Zange était seul, l'emploi de l'article serait de rigueur.

bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen, zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas ähnliches[1].

1. Aehnliches. Ici, comme ailleurs, le critique sait distinguer les nuances les plus délicates, distinction qui fait l'objet de la critique appelée avec raison l'Esthétique, et que Lessing a vulgarisée avec tant de bonheur.



XI

Le comte Caylus conseille au poëte de décrire les attributs des êtres allégoriques. — Il propose Homère comme la source où les artistes doivent puiser, et apprécie le poëte d'autant plus qu'il offre plus de tableaux à l'imitation de l'artiste. — L'artiste peut aller chercher ses sujets chez autrui; souvent même il trouve un avantage à représenter des sujets connus. — Exemples.

Auch der Graf Caylus[1] scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle. Der Graf verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie.

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichen Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht[2], soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt

1. Der Graf Caylus. Le comte Caylus (1692—1765), fils de la marquise de Caylus qui a laissé des mémoires, fut destiné, comme presque tous les nobles de son temps, à l'art militaire; il se distingua dans la guerre de la succession d'Espagne. Rendu à ses foyers par la paix de Rastadt, le jeune comte se livra tout entier à son goût pour les arts. Il visita l'Italie, la Grèce, et tous les pays où il y avait des chefs-d'œuvre à admirer. De retour à Paris, il publia de nombreux et importants ouvrages sur l'archéologie. La plus remarquable de toutes ses publications est son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*.

2. Ist des Grafen Absicht, c'est là du moins la pensée du comte.

ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten vom Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmt hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie[1] es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheint diese zu sein. Bei dem Artisten dünkt uns die Ausführung schwerer als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm

1. Warum ist sie. Cette répétition du pronom dans l'interrogation, très-rare en allemand, est une imitation du français.

das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnt, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons[1] eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur copirt. Dieser sieht sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Laulgkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sah, daß die Erfindung

[1]. Thomson (1700-1748), poëte écossais, auteur du poëme *Les saisons*.

seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhänge, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligemal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit[1] auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck. Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile, und ihrer Lage unter einander[2]. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

....Tuque
Rectiùs Iliacum carmen deducis in actus,
Quàm si proferres ignota indictaque primus[3].

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt[3]

1. Erfindsamkeit. Ce mot est synonyme de Erfindungskraft ou de Erfindungsgabe. Cependant il exprime l'idée à un degré un peu plus faible, et c'est pour cela que Lessing l'emploie ici de préférence.

2. *Remarques sur la peinture.*

3. *Tuque rectiùs.... indictaque primus.* « Vous réussirez mieux à mettre en action quelque épisode de l'Iliade qu'à produire le premier sur la scène une fable inconnue et hors de la tradition. » (Horace, *Art poétique*, v. 128-130).

voraus[1], welcher eine bekannte Geschichte, ekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren[2]. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins[3] seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Rathen nöthigt, so erkaltet unsere Begierde, gerührt zu werden; um uns an dem unverständigen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste

1. Einen großen Schritt voraus haben, avoir un grand avantage.

2. Interessiren. On peut rapprocher de ce que dit Lessing le passage suivant de Boileau : « Que dès les premiers vers l'action préparée Sans peine du sujet aplanisse l'entrée. Je me ris d'un auteur qui, lent à s'exprimer, De ce qu'il veut d'abord ne sait pas m'informer, Et qui, débrouillant mal une pénible intrigue, D'un divertissement me fait une fatigue. J'aimerais mieux encor qu'il déclinât son nom, Et dît : Je suis Oreste, ou bien Agamemnon. »

3. Auf eins. Cette locution est synonyme de auf einmal que l'on rencontre beaucoup plus souvent.

bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus, in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theils der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordere, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs[1] Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens, zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich finde auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeern gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publicum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publicum in seinem Geleise, und mache ihm sein Vergnügen

1. Anfangs est un génitif employé adverbialement.

nicht saurer[1], als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rath eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, Allen verständlich zu sein, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraus sehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rathe zu folgen; impetus animi, sagt Plinius[2], et quædam artis libido, ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus[3],

1. Saurer, comparatif de sauer, sûr. Ce mot s'emploie, comme le mot français, et même plus souvent, au propre et au figuré. En examinant les deux mots on découvre aisément qu'ils appartiennent à la même racine, la diphthongue au s'est changée en û. Si nous remontons un peu plus haut dans la langue allemande, nous trouverons que cette diphthongue au elle-même n'est autre chose qu'une transformation de l'*u* long. Il y a beaucoup d'autres mots qui ont subi le même changement: comparez Mauer et mûr, dauern et durer. Quelquefois le au allemand devient ou en français, comme dans Daube, douve.

2. Plinius. Voyez Pline, livre XXXV, sect. 36, p. 700. Édition Hardouin. (*Note de Lessing.*)

3. Jalysus était le héros tutélaire de Rhodes; Protogène l'avait représenté soit chassant, soit revenant de la chasse. On prétend que l'artiste mit sept ans à exécuter ce tableau, et qu'il le peignit quatre fois. Richardson cite cette œuvre pour appuyer sa règle qui veut que, dans un tableau, aucun accessoire, si beau qu'il

einer Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellt haben.

puisse être, ne détourne jamais du sujet principal. Protogène, dit-il, avait placé dans son tableau d'Ialysus une perdrix, qui était peinte avec tant d'art, qu'elle semblait vivre et que la Grèce entière ne se lassait pas de l'admirer; mais comme elle attirait tous les regards, au détriment du sujet principal, l'auteur la fit disparaître (*Traité de la peinture*, tome I, p. 46). Richardson se trompe. Cette perdrix ne se trouvait pas dans le tableau d'Ialysus; mais dans un autre tableau de Protogène qui représentait un satyre en repos, Σάτυρος ἀναπαυόμενος. Je n'aurais pas relevé cette erreur qui provient d'un passage de Pline mal interprété, si je ne la rencontrais pas aussi chez Meursius, et chez Winckelmann lui-même. C'est Strabon qui rapporte le premier l'anecdote de la perdrix; mais il distingue l'Ialysus et le satyre appuyé contre une colonne. Meursius et Winckelmann ont mal compris le passage de Pline, pour n'avoir pas fait attention qu'il y est question de deux tableaux différents : l'un est celui pour lequel Démétrius ne prit point la ville, parce qu'il ne voulait pas attaquer l'endroit où se trouvait le tableau, et l'autre fut peint par Protogène pendant le siége. Le premier était l'Ialysus, le second le Satyre. (*Note de Lessing.*)

XII

Homère parle de deux sortes de personnages ; les uns visibles, les autres invisibles. — Caylus essaye de faire de ces tableaux une véritable galerie. — Étrange confusion. — Exemple : la lutte des dieux dans l'*Iliade*. — Réflexion de Longin. — Comment la peinture rend un objet invisible. — Nuage d'Homère. — Ce que signifie ce nuage. — Autre moyen de rendre un objet invisible. — Exemple tiré de l'*Iliade*. — Abus que les peintres ont fait de ce nuage. — Remarque de Caylus réfutée par Lessing.

Homer bearbeitete eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben: bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt, und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darinnen[1] entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß nothwendig

1. Darinnen est une des formes du pronom adverbial darin, y; on rencontre aussi les formes drin, darinne, drinne et drinnen, qui ont toutes la même acception que darin.

sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt[1], unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so geht bei dem Dichter[2] dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maaßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maaßstab, den das Auge gleich daneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff wagt, tritt zurück[3], und faßt mit

1. Verwirrt. Le verbe verwirren suit la conjugaison faible ou la conjugaison forte.
2. Voy. *Iliade*, XXI, 385.
3. Tritt zurück.... Lessing donne la traduction des vers grecs qu'il va citer. Ici, comme ailleurs, il traduit toujours à merveille. C'est peut-être l'écrivain allemand qui avait pour la

mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzt hatten.

Ἡ δ' ἀναχασσαμένη λίθον εἵλετο χειρὶ παχείῃ,
Κείμενον ἐν πεδίῳ, μέλανα, τρηχύν τε μέγαν τε,
Τόν ῥ' ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὖρον ἀρούρης[1].

Um die Größe dieses Steines gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportionirt sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere

traduction le talent le plus admirable; c'est un grand mérite, car les Allemands ont su traduire les anciens et les modernes d'une façon bien remarquable.

1. Ἡ δ'.... ἀρούρης. « Celle-ci, de sa main puissante, soulève, gisant dans la campagne, une pierre noire, grossière, immense, que les hommes autrefois avaient placée là comme limite des champs. »

Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτὰ δ' ἐπέσχε πέλεθρα[1]....

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.

Longin[2] sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern wunderbaren Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt, müssen in dem

1. Ἑπτὰ.... πέλεθρα, il couvrit sept plèthres. Quintus Calaber a imité ce combat dans son douzième livre (vers 158-185), avec l'intention de corriger son modèle. Les grammairiens, ce semble, trouvaient qu'il n'était pas convenable que les dieux fussent renversés à coups de pierre. Calaber laisse à la vérité les dieux arracher du mont Ida des pierres qu'ils lancent les uns contre les autres ; mais ces rochers viennent se briser contre les images immortelles et se dispersent comme des grains de sable, etc. La simplicité d'Homère l'emporte de beaucoup sur ces raffineries.

2. Longin. Longin (Cassius Longinus) a vécu au troisième siècle de l'ère chrétienne. Rhéteur et philosophe, il a composé un grand nombre d'ouvrages dont il ne reste que des fragments. Son traité *du Sublime* (περὶ ὕψους), quoique mutilé, a toujours passé pour son plus beau titre à la gloire. Depuis le commencement de ce siècle il s'est élevé des doutes sur l'origine de ce livre, et l'on a des raisons de croire qu'il n'appartient pas à Longin.

Gemälde auf das gemeine Maaß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllt. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnt zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihm keine andere, als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und so davonführen; als den Paris von der Venus[1], den Idäus vom Neptun[2], den Hektor vom Apollo[3]. Und diesen Nebel, diese Wolke, wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen, sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei heraus-

1. *Iliade*, III, 381. — 2. *Iliade*, V, 23.
3. *Iliade*, XX, 44.

gehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held[1] nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: Ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen[2].

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: τρὶς δ'ἠέρα τύψε βαθεῖαν[3]. Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen könne, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun

1. Held. Ce nom appartient aujourd'hui à la déclinaison faible, et, par conséquant, fait Helden à tous les cas, à partir du génitif singulier.

2. Aus dem Munde gehen. Le critique aurait pu aussi rappeler ces poteaux qu'on plaçait sur la scène dans les premiers âges de l'art dramatique, et sur lesquels on lisait : *ceci représente un jardin*, *ceci ville*.

3. Τρὶς δ'ἠέρα τύψε βαθεῖαν, trois fois il frappa le

die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühl auf einmal in das Hintertreffen versetzt[1]. In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllt; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde, bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen: sondern überall wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätlichkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen[2]. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz[3] wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein ist der ntürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden[4]; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen

nuage épais. (*Iliade*, chant XX, vers 446.)

1. *Iliade*, chant XX, v. 321.

2. Sich mit Thätlichkeiten vergehen, se livrer à des voies de fait.

3. Ganz. Le verbe est sous-entendu.

4. Les dieux mêmes d'Homère s'enveloppent d'un nuage, mais seulement pour se cacher aux autres dieux.

werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII

La série de tableaux, imaginée par Caylus, ne donne pas une idée des œuvres d'Homère. — Exemple: Apollon frappant les Grecs. — Autre exemple : Jupiter et les autres dieux tenant conseil dans l'Olympe. — Caylus trouve peu de tableaux dans le quatrième livre de l'*Iliade*. — Il se trompe. — Exemples : Les plus beaux tableaux du poëte sont souvent peu propres à être reproduits par le peintre ou le sculpteur.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen : würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein[1], — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest[2]. Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichthum dieses Ge-

1. Sie sollen.... sein, littéralement, ils doivent être, quand ils seraient, quand même ils sortiraient.

2. Das Gemälde der Pest. Voyez l'*Iliade*, chant I, vers 44-53. Tableaux tirés de l'*Iliade*, page 70.

mäldes ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen : was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo, „und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. „Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden „verbrannt." Nun lese man den Homer selbst :

Βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο [1] καρήνων χωόμενος κῆρ,
Τόξ' ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην.
Ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀϊστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
Αὐτοῦ κινηθέντος· ὁ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς·
Ἕζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἕηκε·
Δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο.
Οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπῴχετο, καὶ κύνας ἀργούς·
Αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιεὶς
Βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt [2], mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellt — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil

1. Βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο, etc. « Il descendit des hauteurs de l'Olympe le cœur irrité, l'arc sur l'épaule et son carquois rempli. Les flèches retentissaient sur les épaules du Dieu irrité, à chaque pas qu'il faisait. Il s'assit loin des vaisseaux; il lança un trait. Terrible fut le bruit de l'arc argentin. Il atteignit d'abord les mulets et les chiens rapides; ensuite lançant une flèche meurtrière contre les hommes, il les frappa. Sur les bûchers de nombreux cadavres brûlaient sans cesse. »

2. Ergrimmt. Lessing traduit les vers d'Homère qu'il vient de citer ; et cette traduction vient encore à l'appui de ce que nous avons dit plus haut du talent du critique dans l'art de traduire.

auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist eben so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem[1] hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führt.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter. Ein goldener offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pocal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schattenseiten, welche Contraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchem der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη .

1. Selbigem. Le mot selbig est devenu d'un usage fort rare; aujourd'hui on emploie derselbe ou derselbige.

Νέκταρ ἐῳνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι
Δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες [1].

Das würde ein Apollonius [2], oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennt. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur irgend in einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus [3], wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das, von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das, von dem

1. Οἱ δὲ θεοὶ.... εἰσορόωντες. « Les dieux rassemblés délibéraient sur des siéges d'or. Au milieu d'eux Hébé versait le nectar, et ils buvaient dans des coupes d'or, regardant la ville de Troie. » *Iliade*, chant IV, vers 1-4. (Caylus, Tableaux tirés de l'*Iliade*, page 30.)

2. Apollonius (de Rhodes, 237-180 avant J. C.), poëte grec, auteur du poëme des *Argonautiques*.

1. Pandarus, excité par Minerve, rompt l'armistice que les Grecs et les Troyens venaient de conclure. Voyez l'*Iliade*, chant IV.

beiderseitigen Angriffe? Als das, von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus[1] rächt?

Was folgt[2] aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was sonst als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homer Stoff geben, wenn ihrer auch noch so viele, wenn sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

1. Leucus. Voy. *Iliade*, IV.

2. Was folgt.... Toute la période qui suit est aussi bien pensée que bien écrite. Lessing, qui a si souvent critiqué la littérature française, est pourtant de tous les auteurs allemands celui dont le style ressemble le plus au français par la clarté et la précision.

XIV

Un poëme rempli de belles peintures n'offre pas toujours de beaux sujets de tableaux, et réciproquement. — Caylus a tort de juger du mérite d'un poëme par le nombre de tableaux qu'il fournit au peintre. — C'est à tort qu'il rabaisse Milton. — Différence entre la peinture poétique et la peinture plastique.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein : so ist es[1] auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probirsteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.

Fern sei es, diesem Einfalle, auch nur durch unser Stillschweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheint wirklich, daß das verächt-

1. So ist es, etc. Caylus, Tableaux tirés de l'*Iliade*, Avertissement, p. V : « On est toujours convenu que, plus un poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différents tableaux qu'offrent les poëmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des poëmes et des poëtes. Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poëmes et du génie de leurs auteurs. » (*Note de Lessing.*)

liche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Aehnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Gallerieen füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die mannigfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrer Seits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns

dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das[1] materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen[2].

1. Dessen das. L'article est exprimé devant le substantif, parce que dessen n'est pas le complément de Gemälde, mais de fähig.

2. Abstrahiren lassen. Ce que nous appelons tableaux poétiques, s'appelait *fantaisies* chez les anciens, comme Longin nous l'apprend. Ce que nous appelons illusion dans ces tableaux, s'appelait chez eux *énargie*. Aussi l'on a dit, comme le rapporte Plutarque, que les inventions poétiques étaient, à cause de leur *énargie*, des rêves d'hommes *réveillés :* Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐνάργειαν ἐγρηγορότων ἐνύπνιά εἰσιν. (*Lessing.*)

XV

Il est des peintures qui conviennent au poëte et ne conviennent pas à l'artiste. — Exemple. — Objets communs au poëte et à l'artiste. — Tel tableau perd sous la main du poëte, tel autre sous celle de l'artiste. — Exemple tiré de l'*Iliade*. — Pourquoi Caylus n'a pas signalé le tableau de Pandarus.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens[1] Ode auf den Cäciliestag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernt, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehn bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist

1. Drydens. Dryden (1631-1701), poëte et critique anglais.

eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte. Pandarus[1] zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit sammt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirrt, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der rathpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein. Ob schon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und

1. Pandarus. Αὐτίκ' ἐσύλα τόξον ἐΰξοον, etc. (*Iliade*, chant V, vers 105.) En comparant le passage d'Homère à la traduction qui suit (zieht seinen Bogen... seinem Ziele) on conviendra qu'il est difficile de mieux interpréter le poëte grec.

nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellung eine Handlung vermuthen lassen, begnügen[1]. Die Poesie hingegen — —

1. Begnügen. Il est difficile de mieux défendre une opinion que Lessing ne fait la sienne. Cette précision si claire, si énergique doit d'autant plus surprendre que le critique écrivait à une époque, où la langue allemande était loin de posséder la netteté que ses écrits lui ont donnée.

XVI

Les corps sont l'objet de l'art plastique, les actions l'objet de la poésie. — Jusqu'à quel point l'art plastique peut représenter les actions, ou la poésie les corps. — Preuves tirées d'Homère. — Dans quel cas Homère décrit complétement les corps. — Exemples : le char de Junon ; le costume d'Agamemnon ; le sceptre d'Achille ; l'arc de Pandarus.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie: jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper[1]. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

1. Körper... Handlungen, les corps.... les actions. Ceux-là sont l'objet de l'art plastique, et celles-ci l'objet de la poésie. C'est la pensée de Lessing qu'il a déduite, avec tant de sagacité, tant de logique, de tout ce qui précède.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise[1] durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der ma-

1. Andeutungsweise. Beaucoup d'adverbes sont formés avec Weise.

lerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homer vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homer selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, sowie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malt er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malt, wenig oder nichts für sich zu thun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch[1], und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probirsteine[2] des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

1. Man gehe .... durch, qu'on passe en revue.

2. Farbenstein et Probirstein forment un jeu de mots plus heureux en allemand qu'en français.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird demohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem[1] er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammenkömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz[2], die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie

1. Construisez in jedem deren. | 2. Lessing écrivait Erzt.

gehen, als ihre besondere Anlegung deren[1] in der Natur selbst mehr erforderte.

> Ἥϐη δ' ἀμφ' ὀχέεσσι θοῶς βάλε καμπύλα κύκλα,
> Χάλκεα ὀκτάκνημα, σιδηρέῳ ἄξονι ἀμφίς·
> Τῶν ἤτοι χρυσέη ἴτυς ἄφθιτος, αὐτὰρ ὕπερθεν
> Χάλκε' ἐπίσσωτρα, προσαρηρότα, θαῦμα ἰδέσθαι·
> Πλῆμναι δ' ἀργύρου εἰσὶ περίδρομοι ἀμφοτέρωθεν·
> Δίφρος δὲ χρυσέοισι καὶ ἀργυρέοισιν ἱμᾶσιν
> Ἐντέταται· δοιαὶ δὲ περίδρομοι ἄντυγές εἰσιν·
> Τοῦ δ' ἐξ ἀργύρεος ῥυμὸς πέλεν· αὐτὰρ ἐπ ἄκρῳ
> Δῆσε χρύσειον καλὸν ζυγὸν, ἐν δὲ λέπαδνα
> Κάλ' ἔϐαλε, χρύσει'[2]....

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück für Stück umthun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Scepter.

Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalt haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen[3].

1. Deren se rapporte évidemment à Zeit.

2. Ἥϐη ... χρύσει'. « Hébé adapta, aux deux côtés du char, les cercles des roues; ils étaient d'airain, à huit rayons sur un axe de fer; le tour extérieur, d'or massif, était orné de cercles d'airain, ouvrage merveilleux; les moyeux étaient d'argent; le siége était attaché par des lanières garnies d'argent; deux courroies entouraient le char et retenaient le timon d'argent, auquel elle attacha le joug d'or, et y passa les superbes guides d'or.

3. Hätten wir nichts zu sehen bekommen, nous n'aurions rien vu.

... Μαλακὸν δ' ἔνδυνε χιτῶνα,
Καλὸν, νηγάτεον, περὶ δὲ μέγα βάλλετο φᾶρος·
Ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα.
'Αμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον.
Εἵλετο δὲ σκῆπτρον πατρώϊον, ἄφθιτον αἰεί [1].

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier blos das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte blos χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was thut sodann Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Kopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiter; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus, u. s. w. [2]

1. Μαλακὸν ... αἰεί « Il revêtit sa belle tunique, fine, neuve; et jeta autour de lui son grand manteau; à ses pieds il mit sa belle chaussure et ceignit ses épaules de son épée d'argent; puis il prit le sceptre paternel, toujours incorruptible. » *Iliade*, II, vers 43-47.

2. U. s. w. pour und so weiter.

.... Σκῆπτρον ἔχων· τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων·
Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι·
Αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρῳ Ἀργειφόντῃ·
Ἑρμείας δὲ ἄναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ·
Αὐτὰρ ὁ αὖτε Πέλοψ δῶκ' Ἀτρέϊ, ποιμένι λαῶν·
Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπεν πολύαρνι Θυέστῃ·
Αὐτὰρ ὁ αὖτε Θυέστ' Ἀγαμέμνονι λεῖπε φορῆναι,
Πολλῇσι νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν[1].

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homer diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich lese, daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das Unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit, (Ζεὺς Κρονίων) ein ehrwürdiger Alter gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (διακτόρῳ Ἀργειφόντῃ) theilen, oder

1. Σκῆπτρον ... ἀνάσσειν. « Tenant son sceptre. Ce sceptre était l'ouvrage de Vulcain. Vulcain l'avait remis à Jupiter, le puissant fils de Saturne. Jupiter le donna à Mercure et le puissant Mercure le donna à Pelops, le dompteur de coursiers. Pélops à son tour le donna a Atrée, le pasteur des peuples. Atrée, en mourant, le légua à Thyeste, riche en terres. Et Thyeste à son tour le laissa à Agamemnon, pour qu'il gouvernât beaucoup d'îles et toute l'Argolide. »

gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedroht worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (Πέλοπι πληξίππῳ) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpft und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher sich als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker, (ποιμὴν λαῶν) sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (πολύαρνι Θυέστῃ) der Weg gebahnt worden, das was bisher das Vertrauen ertheilt, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters blos als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achill's bei seinem Scepter schwört, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, gibt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennt ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde[1] zu dienen.

1. Zum ... Würde, comme symbole de leur dignité.

Ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὔποτε φύλλα καὶ ὄζους
Φύσει, ἐπειδὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,
Οὐδ' ἀναθηλήσει· περὶ γάρ ῥά ἑ χαλκὸς ἔλεψε
Φύλλα τε καὶ φλοιόν· νῦν αὖτέ μιν υἷες Ἀχαιῶν
Ἐν παλάμῃς φορέουσι δικασπόλοι, οἵτε θέμιστας
Πρὸς Διὸς εἰρύαται[1]....

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen[2], zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt; dieser, von einem aus dem Mittel der Griechen geführt, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertraut hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinen blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte[3].

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird

1. Ναὶ.... Ἀχαιῶν. « Par ce sceptre, qui jamais ne produira plus ni feuilles, ni rameaux, depuis qu'il a été séparé de son tronc dans les montagnes, et ne reverdira plus; car le fer l'a dépouillé de ses feuilles et de son écorce; et maintenant les fils des Achéens le portent dans leurs mains, eux qui défendent les lois au nom de Jupiter. » (*Iliade*, I, vers 234-239.)

2. Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, Homère attachait moins d'importance à nous décrire deux sceptres.

3. Nicht umhin können, ne pouvoir pas s'empêcher, être obligé.

er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polirt, und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polirt sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.

.... Τόξον ἐΰξοον, ἰξάλου αἰγὸς
Ἀγρίου, ὅν ῥά ποτ' αὐτὸς, ὑπὸ στέρνοιο τυχήσας,
Πέτρης ἐκβαίνοντα δεδέγμενος ἐν προδοκῇσιν
Βεβλήκει πρὸς στῆθος· ὁ δ' ὕπτιος ἔμπεσε πέτρῃ·
Τοῦ κέρα ἐκ κεφαλῆς ἑκκαιδεκάδωρα πεφύκει·
Καὶ τὰ μὲν ἀσκήσας κεραοξόος ἤραρε τέκτων,
Πᾶν δ' εὖ λειήνας, χρυσέην ἐπέθηκε κορώνην[1].

1. Τόξον...κορώνην. «Un arc poli, de la corne d'une chèvre sauvage, qu'il frappa lui-même sous la poitrine au moment où elle tombait dans son piége à la descente d'une montagne; elle tomba renversée sur le rocher; sa tête était ornée de cornes à seize branches; le fabricant les polit et les ajusta avec soin et les garnit d'un couronnement d'or. »

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat[1], in Menge beifallen.

1. **Der seinen Homer inne hat**, qui possède bien son Homère, c'est-à-dire qui connaît bien son Homère.

2. **Beifallen.** Le verbe beifallen est ici synonyme de einfallen; d'autrefois beifallen à l'acception de beistimmen.

XVII

Objection : le langage composé de signes arbitraires ne peut-il pas représenter les corps aussi bien que les actions? — Il le peut, mais sans succès; il montre chacune des parties sans donner, comme l'art plastique, une idée de l'ensemble; de là l'impuissance de la poésie descriptive. — Exemple tiré d'un poëme allemand. — Dans quel cas le poëte peut être descriptif. — Exemple tiré de Virgile. — Horace blâme les descriptions poétiques. — Pope chez les Anglais et Kleist chez les Allemands ont suivi Horace.

Aber wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig[1] und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegentheils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind,

1 Weitläuftig et aussi weitläufig. Ce dernier mot est plus régulièrement formé la racine étant laufen, courir.

so ist gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insofern sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist; sondern er will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus[1]. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, inwieferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken[2], und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wann wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und

1. Hierauf lief hinaus, tel était le but (littéralement, sur cela, vers cela courait).

2. Bedünken ou bedunken, sembler. Le simple dünken est plus usité; on emploie très-souvent la forme unipersonnelle : Mich dünkt, bedünkt, il me semble. Le passé bedäucht est aussi employé pour le présent.

ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einemmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden: dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen[1] Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,

1. Etwaig (on dit aussi etwanig) est un adjectif formé de l'adverbe etwa ou etwan, par hasard, peut-être, etc.

Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergoldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Haide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide [1].

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malt. Malt, aber ohne alle Täuschung malt. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht läugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kommt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen [2]? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Theile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich

1. Voyez le poëme de Haller (botaniste et poëte de Berne, 1708-1777), intitulé *les Alpes*.

2. Wie steht es um den Begriff des Ganzen? que devient l'idée de l'ensemble?

vertheilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste „Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schil„derung ganz matt und düster sein würde[1]?" Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilt, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zierrathen[2], die der Dichter darein verwebt hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dient, als auf diese Schönheit selbst, und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kommt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen, in Ansehung ihres Eindrucks, mit der Nachahmung eines Huysum[1] wetteifern können, muß

1. Poétique et critique de Breitinger, 2e partie, page 807.
2. Er muß mehr.... gesehen haben, il doit avoir été plus attentif.
3. Huysum (1682-1749),

seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verläugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren lassen, nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich geht[1]; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabei in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankommt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe geht, können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der

peintre hollandais, eut pour maître son père Just van Huysum; il peignit d'abord le paysage; mais plus tard il se consacra entièrement à la reproduction des fleurs et des fruits, genre où il excella.

1. Worauf die Poesie vornehmlich geht, but principal de la poésie.

dogmatische Dichter (denn da wo er dogmatisirt, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh :

.... Optima torvæ
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus : omnia magna :
Pes etiam, et camuris hirtæ sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quæque ardua tota,
Et gradiens imâ verrit vestigia caudâ [1].

Oder ein schönes Füllen :

....Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus, etc. [2].

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Theile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder

1. *Optima ... vestigia caudâ.* « La vache la meilleure a le regard farouche, la tête d'une informe beauté, le cou épais, et qui laisse tomber jusqu'à ses jambes son fanon pendant. Ses flancs allongés s'étendent sans mesure, elle a tout grand, même le pied, et sous ses cornes recourbées on voit poindre deux oreilles velues. J'aime celle qui est tachetée de noir ou de blanc, qui secoue le joug, qui de temps en temps menace de la corne, qui tient du taureau par le mufle; qui haute de corps, balaye, en marchant, la poussière de sa queue. » *Géorgiques*, livre III, vers 51-59.

2. ...*Illi...pectus.* «Son front est élevé, sa tête fine, son ventre mince, et sa croupe large ; des muscles vigoureux se dessinent sur son généreux poitrail. »

wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehört. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

....Lucus et ara Dianæ,
Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus[1].

Der männliche Pope[2] sah auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so frühe wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen. Von dem Herrn von Kleist[3] kann ich

1. *Lucus ... arcus.* « C'est un bois sacré; l'autel de Diane, ou bien un ruisseau qui serpente avec mille détours dans les riantes campagnes; ailleurs c'est le Rhin, le grand fleuve, ou l'écharpe humide d'Iris. (Horace, *Art poétique*, vers 16-18.)

2. Pope (1688-1744), célèbre écrivain anglais, débuta par des *Pastorales* (le Printemps, l'Été, l'Automne, l'Hiver).

3. Kleist, poëte allemand (1715-1759); son ouvrage le plus remarquable est le poëme

versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel[1], ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehrern deutschen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.

du *Printemps* (der Frühling). Kleist fut un ami dévoué de Lessing. Sa mort (il périt, étant major, au service de Frédéric le Grand, à la bataille de Kunersdorf) causa à Lessing une des plus grandes douleurs qu'il ait ressenties dans sa vie.

1. Marmontel. *Poétique française*, tome II, page 501 : « J'écrivais ces réflexions avant que les essais allemands dans ce genre (l'Églogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu ; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre. » (*Note de Lessing.*)

XVIII

Homère n'est pas un poëte descriptif. — Le temps est le domaine du poëte, l'espace celui de l'artiste. — Jusqu'à quel point sont autorisés les empiétements d'un domaine sur l'autre. — Exemples tirés des œuvres de Raphaël et d'Homère. — Par quel artifice Homère a rendu poétique la description qu'il fait du bouclier d'Achille. — Il n'en est pas ainsi de la description du bouclier d'Énée dans Virgile. — Différence entre la manière d'Homère et celle de Virgile.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenigen Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers[1].

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli[2] den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian[3] die ganze Geschichte des verlore-

1. Die Zeitfolge.... des Malers. C'est toujours l'idée fondamentale du critique; seulement elle est présentée sous une nouvelle forme.

2. Fr. Mazzuoli, peintre italien (1571-1626).

3. Titian (1477-1576). Le Titien, le plus grand peintre de l'école vénitienne.

nen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in[1] des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthigt sieht, friedlich von beiden Theilen compensirt: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen

1. Die der eine in, etc. que l'un se voit obligé de faire sur le domaine de l'autre, du voisin.

muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs[1] über die Drapperie des Raphael macht. „Alle Falten, sagt er, haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewicht, oder durch die „Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, „wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man sieht an den Falten, ob „ein Bein oder Arm vor dieser Regung, vorn oder hinten „gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung „gegangen, oder geht, oder ob es ausgestreckt gewesen, „und sich krümmt." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Theil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der itzige[2] Stand des Gliedes erfodert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Demohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, und diese beiden Au-

1. Mengs, *Idées sur la beauté et le goût dans la peinture.* Mengs (1728-1779), peintre allemand, laissa, outre un grand nombre de tableaux, différents écrits (en allemand, en italien et en espagnol) sur l'art de la peinture.

2. Der itzige. On dit dans la langue actuelle, der jetzige.

genblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdrucks zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet; warum sollte er nicht auch dann und wann, ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe[1] verlohnt, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. E. ein Schiff, entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzt: Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα[2], runde, eherne, achtspeichigte Räder. Auch das vierte: ἀσπίδα πάντοσ' ἐΐσην, καλὴν, χαλκείην, ἐξήλατον[3], ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit[4] nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

1. Die Mühe. Lessing, dans la fable : *Le mulot et la fourmi*, „der Hamster und die Ameise," se sert de la même locution avec le génitif : Verlohnt es sich der Mühe, daß ꝛc.

2. *Iliade*, XVIII, vers 722.

3. *Iliade*, XII, vers 296.

4. Diese kleine Ueppigkeit. Cet accusatif est remarquable. On dirait plus ordinairement Einem für etwas Dank wissen, savoir gré à quelqu'un de quelque chose.

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber, will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichniß beweist und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiednen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiednen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu Statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die Französische, welche z. E. jenes Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα umschreiben müssen: „die „runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann

sie der Griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichigten" — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädicate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem ersten Prädicate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde „Räder, eherne, achtspeichigte." So wissen wir mit eins wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen[1]? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva[2] völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädiciret wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen; das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich, Homer vor Alters[3] als ein Lehrer der Malerei[4] be-

1. Nutzen, et plus souvent benutzen, utiliser.

2. Adjectiva, et plus loin le datif Adverbiis, montrent qu'au temps de Lessing, les noms des parties du discours conservaient encore les formes de la déclinaison latine. Voyez ce qui a déjà été dit ci-dessus, page 108, note 1, à propos du datif pluriel Abstractis.

3. Vor Alters, autrefois. Ce génitif est remarquable.

4. « Dionysius Halicarnass. « in *Vitâ Homeri* apud Th. Gale « in opusc. » *Mythol.*, p. 401.

trachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander, dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheuere Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malt nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedient, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers, das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens[1], der es machen sehen[2].

1. Augenzeugens. Aujourd'hui on dirait Augenzeugen, qui est le génitif de Augenzeuge.

2. Sehen. Suppléez hat. Sehen est un des quelques verbes dont le participe est

Dieses läßt sich von dem Schilde des Äneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste[1]. Wenn ihn aber dieses entschuldigt, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke, werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht

remplacé par l'infinitif quand ils ont pour complément un autre infinitif. Cependant avec sehen ou peut aussi suivre la règle générale.

1. Je trouve que Servius prête à Virgile un motif différent. Car Servius a aussi remarqué la différence qu'il y a entre les deux boucliers : « Sanè « interest inter hunc et Homeri « Clypeum : illic enim singula « dum fiunt narrantur; hìc « verò perfecto opere noscun« tur : nam et hìc arma priùs « accipit Æneas, quàm specta« ret : ibi postquam omnia nar« rata sunt, sic a Thetide defe« runtur ad Achillem. » Pourquoi cela ? Parce que, selon Servius, le grand nombre d'événements représentés sur le bouclier ne pouvaient être énum-rés par le poëte, pendant les rapides instants que Vulcain met à fabriquer l'arme du fils d'Anchise, etc. (*Note de Lessing.*)

bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nach dem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeigt,

> Ingentem Clypeum informant....
> ....Alii ventosis follibus auras
> Accipiunt redduntque : alii stridentia tingunt
> Æra lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
> Illi inter sese multâ vi brachia tollunt
> In numerum, versantque tenaci forcipe massam [1],

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmälig in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indeß fertig gewordenen Waffen bei dem Äneas anlangt. Sie lehnt sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begafft, und bestaunt, und betastet, und versucht, hebt sich die Beschreibung, oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige : Hier ist, und Da ist, Nahe dabei steht, und Nicht weit davon sieht man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Äneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzt, und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

1. *Ingentem Clypeum ... forcipe massam.* « Ils forgent un bouclier immense.... Les uns reçoivent l'air dans des soufflets gonflés; les autres trempent le fer dans l'eau sifflante; l'antre gémit des coups frappés sur l'enclume. Les Cyclopes élèvent tour à tour leurs bras en cadence, et la tenaille mordante à la main, ils retournent la masse embrasée du fer. » Virgile, *Énéide*, livre VIII, vers 447-454.

....Rerumque ignarus imagine gaudet[1];

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben so viel wissen mußte, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses, oder etwas anders, vorgestellt ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzt, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußere[2] Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Äneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kömmt; so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zier-

1. *Rerumque ... gaudet.* « Il se plaît à voir l'image des choses qu'il ne connaît pas. » (Virgile, *Enéide*, livre VIII, vers 730).

2. Alle äußere ou äußeren. Après les adjectifs indéfinis alle, einige et quelques autres, l'adjectif qualificatif peut prendre e ou en au nominatif et à l'accusatif.

rathen[1] künsteln[2], weil und indem er ein Schild machen soll, daß seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu lassen, da er die Zierrathen für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

1. Zierrath, qu'on écrit aussi Zierath, fait au pluriel Zierrathen ou Zierrathe.

2. Künsteln, former, fabriquer avec art. Ce verbe se prend plus ordinairement en mauvaise part, en parlant de quelque chose de maniéré, d'artificiel.

XIX

Ceux qui critiquent le bouclier d'Homère ; ceux qui le défendent; raisons alléguées de part et d'autre. — Les cercles concentriques imaginés par un défenseur d'Homère. — Idées de Lessing. — On a multiplié à tort les scènes représentées sur le bouclier d'Achille. — Il n'y en a que dix. — Pope prête à Homère une connaissance de la perspective inconnue aux Grecs de cette époque.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger[1], Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Eben so bekannt ist das, was Dacier, Boivin[2] und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, un-

1. Scaliger l'aîné (1484-1558) fut célèbre comme médecin et comme érudit. Son fils (Joseph-Juste) fut également un philologue distingué. — Perrault (1628-1703) est surtout connu par ses *Contes*. Ses attaques contre les anciens sont restées célèbres; il a aussi écrit un *poëme de la Peinture*. — Terrasson (l'abbé), né à Lyon en 1670, mort en 1750. Dans la querelle sur la prééminence des anciens sur les modernes, il prit parti pour ces derniers.

2. Boivin, dit de Villeneuve (1663-1726), fut membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et fournit un grand nombre de dissertations, sur des sujets divers, au recueil que publie cette académie.

ternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maaße, zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst σάκος πάντοσε δεδαιδαλμένον, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennt, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweist[1]. Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zertheilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt:

Λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἔνθα δὲ νεῖκος
'Ωρώρει· δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποινῆς
'Ανδρὸς ἀποφθιμένου· ὁ μὲν εὔχετο, πάντ' ἀποδοῦναι,

1. « Scuto ejus, in quo Amazonum prœlium cælavit intumescente ambitu parmæ; ejusdem concavâ parte Deorum et gigantum dimicationem. » Plinius, lib. XXXVI, sect. 4, p. 726. Édition Hard. (*Note de Lessing.*)

Δήμῳ πιφαύσκων · ὁ δ' ἀναίνετο, μηδὲν ἑλέσθαι·
Ἄμφω δ' ἱέσθην ἐπὶ ἵστορι πεῖραρ ἑλέσθαι.
Λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον, ἀμφὶς ἀρωγοί·
Κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
Εἵατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις, ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ·
Σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἠεροφώνων·
Τοῖσιν ἔπειτ' ἤϊσσον, ἀμοιβηδὶς δὲ δίκαζον.
Κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα [1],

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urtheilsspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen [2], was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich

1. Λαοὶ ... χρυσοῖο τάλαντα. « Une assemblée nombreuse se pressait sur le marché; deux hommes s'y disputaient vivement au sujet d'un homicide. L'un affirmait avoir payé la rançon, l'autre niait l'avoir reçue. Tous les deux s'empressaient d'arriver au juge. Les uns soutenaient celui-ci, les autres celui-là. Les hérauts faisaient taire la foule. Les juges assis dans le sacré hémicycle sur des pierres taillées, prenant dans leurs mains les bâtons des hérauts, se levèrent l'un après l'autre et prononcèrent la sentence; on voyait aussi deux talents d'or placés au milieu de l'assemblée.» (*Iliade*, XVIII, vers 497-508.)

2. Von dieser Seite, etc., dépassé de beaucoup.

verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann errathen lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein, kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdenn[1] am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl Alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Abläugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde den Tumult zu stillen, und die Äußerungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die auf einander folgen, und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern ist die, daß man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, inner-

1. Alsdenn. Aujourd'hui on dit plutôt alsdann.

halb[1] welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt[2] in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben sowohl in zwölfe theilen können, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Übertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nöthig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens[3] aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem ἐν μὲν ἔτευξε, oder ἐν δὲ ποίησε, oder ἐν δ' ἐτίθει, oder ἐν δὲ ποίκιλλε Ἀμφιγυήεις anfängt[4]. Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkührliche Concentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche[5] der Dichter anzugeben keineswegs gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten

1. Innerhalb. Cette préposition ne gouverne plus aujourd'hui que le génitif.

2. Der belagerten Stadt. Voyez *Iliade*, XVIII, vers 509-540.

3. Meines Erachtens, à mon avis. C'est un génitif absolu.

4. Le premier tableau commence au vers 483 et finit au v. 489; le second va du v. 490-509; le 3e du v. 510-540; le 4e du v. 541-549; le 5e du v. 550-560; le 6e du v. 561-572; le 7e du v. 573-586; le 8e du v. 587-589; le 9e du v. 590-605; le 10e du v. 606-608. (*Note de Lessing*.)

5. Als welche pour welche.

Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sei. Contrast, Perspectiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des Troianischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr, als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer[1] sagt, sondern vornehmlich weil er aus den

1. Plinius oder so einer, Pline ou tel autre.

Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilt, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus [1] noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen [2], waren offenbar ohne alle Perspectiv. Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweist weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnt [3]. „Homer, sagt „er, kann kein Fremdling in der Perspectiv gewesen sein, „weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem „andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt, z. E. daß die „Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren „gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, bei Seite gestanden. „Was er von dem mit Heerden und Hütten und Ställen „übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspectivischen Gegend. Ein allge-

1. Polygnotus. Polygnote, peintre grec, florissait vers 400 avant J. C. Il excellait surtout à peindre les grands tableaux. Il peignit une partie du *Pœcile* d'Athènes. On voyait aussi de belles peintures de lui dans le Lesché de Delphes.

2. Pausan., cap. XXX-XXXI.

3. Homer, etc. « Pour prouver que je n'exagère pas en parlant ainsi de Pope, je vais citer (dans la langue orginale) le commencement du passage auquel je fais allusion (*Iliade*, vol. V, obs. p. 61) : « That he « was no stranger to aerial « perspective, appears in his ex- « presly marking the distance of « object : from object.... » Je dis que Pope emploie ici à tort l'expression *aerial perspective*, expression qui n'a aucun rapport à la grosseur des objets, qui diminue par la distance, etc. » (*Note de Lessing.*)

„meiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der „Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, „die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedruckt werden „konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, „daß die Kunst, sie nach der Perspectiv zu verkleinern, „damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspectiv erfordert einen einzigen Augenpunkt; einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen Figuren und ihre Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnöthiger Weise trennt. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculanums so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspectiv finden, als man jetzt kaum einem Lehrlinge vergeben würde[1].

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf[2].

1. Vergeben würde. *Observations sur la peinture*, p. 185.

2. Darf. Ceci fut écrit en 1763.

XX

La beauté physique est le résultat de l'harmonie de toutes les parties d'un tout embrassées d'un seul coup d'œil. — — Elle est du ressort des arts plastiques, et le poëte fait sagement de s'en abstenir. — Homère est ici encore le vrai modèle à suivre. — Échec de ceux qui ont suivi une autre voie. — Arioste lui-même n'a pas lutté avec succès en cherchant à peindre la beauté corporelle ; Virgile a été plus sage. — Artifice employé par Anacréon pour peindre un beau corps.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spatziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen ; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind : so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück-

senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt, daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese[1]:

Ἦν[2] δὲ γυνὴ περικαλλὴς, εὔοφρυς, εὐχρουστάτη,
Εὐπάρειος, εὐπρόσωπος, βοῶπις, χιονόχρους,
Ἑλικοβλέφαρος, ἁβρὰ, χαρίτων γέμον ἄλσος,
Λευκοβραχίων, τρυφερὰ, κάλλος ἄντικρυς ἔμπνουν,

1. Constantinus Manassès, écrivain grec du douzième siècle. Compend. Chron., p. 20. Édit. Venet. Madame Dacier était, sauf les tautologies, satisfaite de ce portrait : « De Helenæ « pulchritudine omnium optimè « Constantinus Manasses, nisi « in eo tautologiam reprehendas (*ad Dictyn Cretensem*, lib. I, cap. III, p. 5). Elle cite aussi, d'après Mezeriac (*Commentaire sur les épîtres d'Ovide*, tome II, page 361), les descriptions que donnent de la beauté d'Hélène Dares Phrygius et Cedrenus.

2. Ἦν δὲ γυνή, etc. « Supposez une femme belle, au regard charmant; belle de teint, de forme, de visage, aux grands

Τὸ πρόσωπον κατάλευκον, ἡ παρειὰ ῥοδόχρους,
Τὸ πρόσωπον ἐπίχαρι, τὸ βλέφαρον ὡραῖον,
Κάλλος ἀνεπιτήδευτον, ἀβάπτιστον, αὐτόχρουν,
Ἔβαπτε τὴν λευκότητα ῥοδοχροία πυρίνη,
Ὡς εἴ τις τὸν ἐλέφαντα βάψει λαμπρᾷ πορφύρᾳ.
Δειρὴ μακρὰ, κατάλευκος, ὅθεν ἐμυθουργήθη
Κυκνογενῆ τὴν εὔοπτον Ἑλένην χρηματίζειν,

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten [1]? Wie sah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost [2], wenn er seine bezaubernde Alcina schildert:

Di persona [3] era tanto ben formata;
Quanto mai finger san pittori industri :
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Ora non è, che più risplenda, e lustri,

yeux, aux sourcils arqués, douce, toute gracieuse; aux bras blancs, aux joues de rose, à la paupière bien faite; une beauté naturelle, sans fard; une teinte rose relevait sa blancheur et formait un mélange éclatant d'ivoire et de porphyre. Un cou svelte, d'une blancheur brillante, voilà les traits qu'il faut réunir pour former une Hélène. »

1. Schwall von Worten, déluge de mots. Lessing emploie souvent Worte pour Wörter.

2. Den Ariost ou Ariosto, Arioste, célèbre poëte italien (1474-1573), vécut à Ferrare, à la splendide cour des princes d'Este. Son poëme le plus célèbre est le Roland furieux (Orlando furioso), dont les quarante-six chants sont des chefs-d'œuvre de poésie tantôt sérieuse, plus souvent plaisante, mais toujours spirituelle, gracieuse et délicate.

3. *Di persona*, etc. « Son corps était formé avec toute

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta, etc.

Milton[1] sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urtheile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce[2], in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino[3] von den angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen; ich hingegen, wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide Recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber sehe blos auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind;

la perfection qu'aurait pu lui donner le peintre le plus habile; sa longue chevelure blonde, nouée négligemment, effaçait l'éclat de l'or; ses joues délicates étaient couvertes d'un teint formé de lis et de roses; sont front riant, blanc comme l'ivoire, offrait les proportions les plus heureuses. »

1. Milton (1608-1674), l'un des plus grands poëtes anglais.

2. Dolce (1508-1568), écrivain italien. Il a composé un grand nombre d'ouvrages, entre autres un *Dialogue sur la Peinture* intitulé : *l'Aretino*.

3. Aretino. Pierre l'Arétin, fameux littérateur italien (1492-1556).

und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata
Qnanto mai finger san Pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studirt, vollkommen verstanden zu haben dadurch beweist, er mag sich immerhin, in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommensten Coloristen, als einen Titian, zeigen. Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber goldenes Haar nennt, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilligt. Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Quindi il naso per mezo il viso scende,

das Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden. Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir

etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringt, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, et di larghezza augusta:

was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständ=

licher etwas an ihr beschreibt, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur....
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem[1].

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön „malen können, hast du sie reich gemalt:" so würde Virgil antworten: „es liegt nicht an mir, daß ich sie „nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schran„ken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb diesen[2] „Schranken gehalten zu haben."

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert. Die Wendung die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur theilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direction des Malers, die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen

1. *Tandem ... vestem.* « Enfin elle paraît.... Sa chlamyde de Tyr est bordée d'une frange éclatante; son carquois est d'or; l'or retient les nœuds de sa chevelure; une agrafe d'or rattache les plis de pourpre de son manteau. » (*Éneide*, IV, vers 136.)

2. Innerhalb ne gouverne plus maintenant que le génitif.

Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebt, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Mädchen zu sein scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Ἀπέχει· βλέπω γὰρ αὐτήν.
Τάχα, κῆρε, καὶ λαλήσεις[1].

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Theile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in inem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετὰ δὲ πρόσωπον ἔστω,
Τὸν Ἀδώνιδος παρελθὼν,
Ἐλεφάντινος τράχηλος·
Μεταμάζιον δὲ ποίει
Διδύμας τε χεῖρας Ἑρμοῦ,
Πολυδεύκεος δὲ μηρούς,
Διονυσίην δὲ νηδύν....
Τὸν Ἀπόλλωνα δὲ τοῦτον
Καθελὼν, ποίει Βάθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Pan-

1. Ἀπέχει····· λαλήσεις. « Détourne-toi. Je la vois elle-même. Tout à l'heure, ô statue, tu vas parler. »

thea[1] anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler. Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor[2] sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstumme, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

1. Panthea. Panthée, aussi célèbre par sa beauté que par sou dévouement conjugal.

2. Vor sich selbst, par elle-même; on dirait aujourd'hui für ou an sich selbst.

XXI

La poésie ne peut-elle pas représenter la beauté physique? Oui, en employant les moyens qui lui sont propres. — Elle peut la peindre dans ses effets; elle peut dire le charme qui est la beauté en mouvement. — Exemple tiré de l'Arioste et d'Anacréon.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme [1] und schönes Haar [2] gehabt; eben der Dichter weiß demungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des Trojanischen

1. *Iliade*, III, vers 121. — 2. *Ibid*, vers 319.

Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern[1]:

> Οὐ νέμεσις[2], Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
> Τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
> Αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen, Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinnen und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste, vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisirt, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeigt, sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, daß sie die Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz

1. *Iliade*, III, vers 156-158.
2. Οὐ νέμεσις, etc. « Il ne faut pas s'étonner que les Troyens et les Grecs aux belles cnémides aient si longtemps souffert des maux pour une telle femme. Ele est comparable aux déesses immortelles pour sa beauté. »

ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben: so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rührt, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

Pietosi à riguardar, à mover parchi [1],

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzückt, nicht weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen, sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für sich schon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Elfenbein und Aepfel uns seine weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr, weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr

1. *Pietosi ... parchi,* « pleins de douceur dans leur regard et de langueur dans leurs mouvements. »

die See bestreitet. Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreut und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit[1] von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

> Τρυφεροῦ δ' ἔσω γενείου,
> Περὶ λυγδίνῳ τραχήλῳ
> Χάριτες πέτοιντο πᾶσαι[2].

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die schönste Rundung, das schönste Grübchen, Amoris digitulo impressum, (denn das ἔσω scheint mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Carnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu ma-

1. Le mot Unthulichkeit vient de thun, *faire*, et veut dire littéralement *une chose qu'on ne peut pas faire, une impossibilité*. On trouve aussi Unthunlichkeit avec la même acception.

2. Τρυφεροῦ δ' ἔσω γενείου.... Χάριτες πέτοιντο πᾶσαι. « Sous son menton délicat, autour de son col de marbre, voltigeraient toutes les grâces. »

chen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII

Zeuxis, rival d'Homère. — Hélène peinte d'après les indications de Caylus. — Est-elle comparable à Hélène peinte par Zeuxis? — Le rôle des vieillards dans le tableau de Caylus et leur rôle dans Homère. — Comment Homère a été consulté utilement par les artistes. — Observations de Hogart sur quelques statues. — Lessing répond par des exemples tirés d'Homère.

Zeuxis[1] malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern[2] Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist

1. Zeuxis (468-400 avant J. C.), l'un des peintres les plus fameux de l'antiquité. Parmi ses tableaux les plus célèbres, on distinguait celui qui représentait Jupiter, assis sur son trône, entouré de toutes les divinités de l'Olympe. Plusieurs de ses œuvres furent transportés à Rome, et puis à Constantinople.

2. Le comparatif de gleich est d'un usage rare.

wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte[1].

Man vergleiche hiermit, Wundershalber[2], das Gemälde welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem „weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter verschie„denen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus „befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde „zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders ange„legen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in „den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen „einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern die„ser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist „über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung „des Gemäldes kann sich in den freien Himmel, oder „gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde „kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuris. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis der jugendliche Begierden verräth, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affect, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weis-

1. Voyez Valerius Maximus, livre III, chapitre VII. Dionysius Halicarnass., *Art. Rhet.*, chapitre XII, dont le titre est περὶ λόγων ἐξετάσεως. (*Note de Lessing.*)

2. Wundershalber, par curiosité.

heit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Ἀλλὰ καὶ [1] ὥς, τοίη περ ἐοῦσ', ἐν νηυσὶ νεέσθω,
Μηδ' ἡμῖν τεκέεσσι τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke [2], wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer gibt ihr denselben ausdrücklich:

Αὐτίκα δ' [3] ἀργεννῇσι καλυψαμένη ὀθόνῃσιν
Ὡρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο...

aber, um über die Straße damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und

1. Ἀλλὰ καί, etc. « Mais néanmoins, quelle qu'elle soit, qu'elle retourne sur ses vaisseaux et ne reste pas comme un fléau pour nous et pour nos enfants. »

2. Geck est aujourd'hui de la déclinaison faible et fait par conséquent Gecken à tous les cas du pluriel.

3. Αὐτίκα δ', etc. « Aussitôt elle sortit de son palais couverte d'un voile blanc. »

ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennt den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc), so entsteht eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit; das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters unstreitig fleißiger gelesen, als jetzt. Dennoch findet man sogar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten. Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten, scheinen sie fleißig genutzt zu

haben; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena, hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf[1]. Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr[2] Geschmack nicht zu sein, und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engen Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl als in dem andern harmoniren.

1. Pline dit en parlant d'Apelle (livre XXXV, section 36, page 698. Édition Hard.) : « Fecit et Dianam sacrificantium « virginum choro mixtam : quibus vicisse Homeri versus vi- « detur id ipsum describentis. » Cet éloge peut avoir été parfaitement conforme à la vérité. De belles nymphes entourant une belle déesse qui s'élève audessus d'elles de toute la tête, sont un sujet qui convient mieux à la peinture qu'à la poésie, etc.

2. Der alten Artisten ihr Geschmack, pour der Geschmack der alten Artisten. L'emploi de ihr est remarquable.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedne ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen:

> Ἦ, καὶ[1] κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
> Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,
> Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον,

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedient, und daß ihm nur durch seine Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso cœlo petitum, gelungen sei. Wem dieses nicht mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und[2] eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr specielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi[3] sich in ihnen

1. Ἦ, καί, etc. « Jupiter dit, et fit un signe de ses sourcils. Sa chevelure d'ambroisie flotta sur la tête immortelle du Dieu. Tout l'Olympe trembla. »

2. Und. Sous-ent. daß sie (c'est-à-dire die Phantasie).

3. *Iliade*, I, vers 528. Valerius Maximus, livre III, chapitre VII. (*Note de Lessing.*)

zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennt. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässigt hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt[1], und nach eben demselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat. Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth[2] über den Apollo zu Belvedere anmerkt. „Dieser Apollo, sagt er, und der Antinous sind beide „in eben demselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn „aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung er„füllt, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen: und zwar, „wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick „welcher etwas mehr als Menschliches zeigt, welches sie „gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande sind. „Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewunderns„würdiger, da, wenn man es untersucht, das Unpro„portionirliche daran auch einem gemeinen Auge klar

1. Pline, livre XXXIV, section 19, page 651 : « Ipse tamen « corporum tenus curiosus, ani« mi sensus non expressisse vi« detur, capillum quoquè et « pubem non emendatiùs fe« cisse, quàm rudis antiquitas « instituisset. »

2. Hogarth (1697-1764), peintre anglais, qui excella surtout dans le genre populaire. Ses rivaux l'accusaient de manquer d'élévation, et en réponse à ce reproche il publia en 1753 son *Analyse de la Beauté* (Zergliederung der Schönheit).

„ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reiste, diese Bildsäule „zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzt gesagt worden, „besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung „der obern Theile, zu lang und zu breit sind. Und „Andreas Sacchi[1], einer der größten italienischen Maler, „scheint eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst „würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, „welches jetzt in England ist) seinem Apollo, wie er den „Tonkünstler Pasquilini krönt, das völlige Verhältniß „des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich „eine Kopie von dem Apollo zu sein scheint. Ob wir „gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Theil aus der Acht gelassen worden, so kann „dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an einer „schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältniß eine von „ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, „daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert „worden, sonst würde es leicht haben können vermieden „werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur „durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde „urtheilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, „von dem hergerührt hat, was ein Fehler in einem „Theile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel ent=

1. André Sacchi (1598-1661) fut un élève de l'Albane. On le cite pour le naturel et la simplicité de ses compositions.

springt. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:

Στάντων μὲν [1], Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὤμους,
Ἄμφω δ' ἑζομένω, γεραρώτερος ἦεν Ὀδυσσεύς.

„Wann beide standen, so ragte Menelaus mit den breiten „Schultern hoch hervor; wann aber beide saßen, war „Ulysses der ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältniß leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt[2]. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

1. Στάντων μέν, etc. « Quand ils étaient debout, Ménélas dominait Ulysse avec ses larges épaules; assis, c'est Ulysse qui semblait le plus grand. » (*Iliade* III, vers 210-211.)

2. So ist das Verhältniß leicht zu bestimmen ... gehabt, il est facile de déterminer le rapport qu'il y avait entre les jambes et le buste des deux personnages.

XXIII

La description de la laideur corporelle est-elle interdite au poëte comme celle de la beauté? — Homère a-t-il bien fait de décrire la laideur de Thersite? Oui. — Son corps chétif forme un contraste avec l'importance exagérée qu'il veut s'arroger. — Celle-ci plutôt que sa laideur le rend ridicule et odieux. — Ésope chez les anciens et Pope chez les modernes avaient la difformité de Thersite et n'en sont que plus intéressants. — Achille semble cruel quand il frappe le pauvre Thersite d'une façon impitoyable. — Exemples tirés de Shakspeare. — Exemples tirés du roi Lear et de Richard.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum aber war ihm bei der Häßlichkeit vergönnt, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit, durch die aufeinander folgende Enumeration ihre Elemente, nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der

Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingredienz, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche, und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert[1]. Dieses ist die Erklärung meines Freundes[2], zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Contrast nicht zu krall und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander zerschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Tersites gegeben, nicht lächerlich. Es war

1. *Mélanges philosophiques* de M. Moses Mendelssohn, part. II, page 23.

2. Meines Freundes, de mon ami. Mendelssohn (1729-1786) fut l'ami de Lessing et publia avec lui et Nicolaï les *Lettres sur la Littérature*. Son petit-fils fut l'illustre compositeur Mendelssohn-Bartholdy.

eine alberne Mönchsfratze, das Γέλοιον seiner lehrreichen Mährchen vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das Seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdenn fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht zum Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope[1] mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wicherley[2] den Seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit hegt; die unschädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letz-

1. Der gebrechliche Pope. Johnson parle longuement des infirmités de Pope; il nous le représente extrêmement petit, un peu bossu par derrière et par devant.... Il était si faible qu'il avait perpétuellement besoin des services d'une autre personne,... il avait besoin qu'on l'aidât à se mettre au lit, et à se lever, etc.

2. Wicherley (William), auteur comique anglais (1640-1715), passa quelques années en France; il imita nos poëtes dramatiques.

tere Umstand ist das Οὐ φθαρτικόν, welches Aristoteles[1] unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; sowie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener Contrast von keiner Wichtigkeit sein, und uns nicht sehr interessiren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons theurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein Paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Uebel scheint, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber[2]. Achilles betrauert die Penthesilea[3] getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

.... ἥτ' ἄφρονα[4] φῶτα τίθησι
Καὶ πινυτόν περ ἐόντα....

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back[5] und Ohr, daß

1. Aristote, *de Poeticâ*, chapitre v.

2. Voyez Quintus Calaber, *Paralipomènes*, livre I, vers 720-778.

3. Penthésilée, reine des amazones, porta secours à Priam, et fut tuée par Achille pendant le siége de Troie.

4. Ἥτ' ἄφρονα, etc. « Qui rend insensé l'homme, même le plus vaillant. »

5. Back. Ordinairement die Backe ou der Backe.

ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jähzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidigt mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert[1] zuckt, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein Paar vortrefflichen Stellen des Shakespear. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen, Richard der Dritte, bestieg. Aber wie kömmt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law

1. Schwert. Lessing écrivait Schwerd

My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Cusrom [1]....

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen:

But I, that am not shap'd for sportive Tricks [2]...

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

1. « Nature, tu es ma divinité, et c'est à ta loi que je dois obéir. Pourquoi donc respecterais-je cette détestable coutume?... » (*Le roi Lear*, acte I, scène IV).

2. « Mais moi, qui ne suis point fait pour ces jeux folâtres.... » (*La Vie et la Mort de Richard III*, acte I, scène I).



XXIV

Le peintre, en représentant la laideur, donne des preuves de son habileté, mais il ne fait pas de cette laideur un objet vraiment digne de l'art. — Les sentiments désagréables peuvent-ils plaire quand ils sont reproduits par les arts plastiques? — Il faut distinguer. — Pourquoi? — Opinion d'Aristote sur ce sujet. — Exemples qu'il donne. — Pourquoi Thersite n'est pas un sujet heureux pour la peinture, et pourquoi Homère a eu raison de le faire figurer dans son poëme.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu: als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht, sagt er, der „Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit wir das Uebel für „wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, „daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Em„pfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung „des Ekels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der Ein=

„bildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, „der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden, oder „nicht. Was hilfts dem beleidigten Gemüthe also, wenn „sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? „Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, „daß das Uebel wirklich sei, sondern aus der bloßen „Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die „Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, nie- „mals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmacke an Ordnung und Uebereinstimmung, und erweckt Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an, warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren; die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τί ἕκαστον, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, ὅτι οὗτος ἐκεῖνος, daß es

dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folgt zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriedigt wird, nur zufällig: das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß[1], so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheint es, als habe er[2] auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind, reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken[3], nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöst wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere[4] Gefühl des

1. Desto mehr stelle ich mich ... bloß, plus je m'expose.

2. Scheint es, als habe er..., il ne semble pas qu'il ait voulu, il ne paraît pas avoir voulu.

3. Schrecken, comme substantif, est du genre masculin. Ici c'est l'infinitif qui est employé substantivement, de là le genre neutre.

4. Schärfern. Le comparatif employé au lieu du positif, à l'instar du grec et du latin.

Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid, durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in unangenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann: so käme es noch darauf an[1], ob sie ihr, nicht eben so wohl wie der Poesie, als Ingredienz, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gerade zu, mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erweckt; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung

1. So käme es noch darauf an, il faudrait encore examiner.

einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirkt nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist[1]. Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären.

1. *Klotzii epistolæ homericæ*, page 33 et seq. Ce Klotz devint plus tard un des adversaires de Lessing.

XXV

La colère, la tristesse sont des sentiments dignes de la poésie; il n'en est pas ainsi du dégoût. — Lessing en convient, et ajoute encore la laideur aux objets pouvant inspirer du dégoût. — Il y a des objets de dégoût pour le toucher et l'odorat, il n'y en a point pour la vue. — Lessing ne partage pas cette opinion. — Ce qui inspire le dégoût n'est pas, comme la laideur en général, du ressort de la poésie; les poëtes s'en servent quelquefois. — Exemples tirés d'Aristophane et d'un récit anglais. — Autres exemples empruntés à Sophocle et à d'autres poëtes anciens. — La *Résurrection* de Pordenone.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweckt.

„Andere unangenehme Leidenschaften, sagt er, können auch außer der Nachahmung, in der Natur selbst, „dem Gemüthe öfters schmeicheln; indem sie niemals reine „Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit „Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller „Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere „Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der „Begierde, sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, „und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele

„hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald „bei dem widrigen Theile einer Leidenschaft zu verweilen, „und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst „zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnü„gen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich „selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und „woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein „Zorn, dem Traurigen seine Unmuth lieber ist, als alle „freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beunru„higen gedenkt? Ganz anders aber verhält es sich mit „dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. „Die Seele erkennt in demselben keine merkliche Ver„mischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnt die „Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der „Natur noch in der Nachahmung, zu erdenken, in wel„chem das Gemüth nicht von diesen Vorstellungen mit „Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug unetrsucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringeren Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern

Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzt zu sein glaubt. „Jene „beide, sagt er, durch eine übermäßige Süßigkeit, und „dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, die „den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. „Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte „unerträglich, aber bloß durch die Association der Be„griffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den „sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle „verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine „Gegenstände des Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermahl in dem Gesichte, eine Hasenscharte[1], eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten

1. Feuermahl ou Feuermal, signifie tache de feu, et aussi envie. Hasenscharte, bec de lièvre.

wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingredienz zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde des Anstandes mit dem Ekelhaften in Contrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach[1].

[1] ΜΑΘ. Πρώην δέ[2] γε γνώμην μεγάλην ἀφῃρέθη
Ὑπ' ἀσκαλαβώτου. ΣΤΡ. Τίνα τρόπον; κάτειπέ μοι.

1. Aristophane, *les Nuées*, 170-174.

1. Πρώην δέ, etc. « Dernièrement il fut arraché à une pro-

ΜΑΘ. Ζητοῦντος αὐτοῦ τῆς σελήνης τὰς ὁδοὺς
Καὶ τὰς περιφορὰς, εἶτ' ἄνω κεχηνότος
'Απὸ τῆς ὀροφῆς νύκτωρ γαλεώτης κατέχεσεν.
ΣΤΡ. Ἥσθην γαλεώτῃ καταχέσαντι Σωκράτους.

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erweckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchgebeizt, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens[1]!

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem

fonde méditation par un lézard... Comment cela, dis-moi?... Tandis qu'il cherchait la route et les évolutions de la lune, et qu'il regardait en l'air, la bouche béante, un lézard fit ses ordures du haut du toit.... Je suis ravi de ce lézard qui vient ainsi se soulager sur Socrate. »

1. *The Connaisseur*, volume I, note 21. Il est dit de la beauté de Quonmquaiha : « He « was struck with the glossy « hue of her complexion, which « shone like the jetty down an « the black hogs of Hessaqua; « he was ravished with the « prest griestle of her nose... » (*Note de Lessing.*)

Longin mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus, das Τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel, (μακροὶ δ' ὄνυχες χείρεσσιν ὑπῆσαν) scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnt:

.... ἐκ δὲ[1] παρειῶν
Αἷμ' ἀπελείβετ' ἔραζε....

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!" fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trockenen „zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!"

ΝΕ. Ὁρῶ κενὴν[2] οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα.
ΟΔ. Οὐδ' ἔνδον οἰκοποιός ἐστί τις τροφή;

1. Ἐκ δέ, etc. « De ses joues déchirées coulait le sang. » (*Philoctète*, vers 31-39.)

2. Ὁρῶ κενήν, etc. Néoptolème. Je vois une habitation vide et déserte. Ulysse. N'y a-t-il pas dans l'intérieur quelques ustensiles de ménage?

NE. Στειπτή γε φυλλάς ὡς ἐναυλίζοντί τῳ.
ΟΔ. Τὰ δ' ἄλλ' ἐρῆμα, κοὐδὲν ἔσθ' ὑπόστεγον;
NE. Αὐτόξυλον γ' ἔκπωμα, φαυλουργοῦ τινὸς
Τεχνήματ' ἀνδρὸς, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε.
ΟΔ. Κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.
NE. Ἰοῦ, ἰοῦ· καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται
Ῥάκη, βαρείας τοῦ νοσηλείας πλέα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammenverklebte Haar,

Squalentem barbam et concretos sanguine crines[1],

(wie es Virgil ausdrückt), ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken?

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidæque sine ulla
Pelle micant venæ: salientia viscera possis
Et perlucentes numerare in pectore fibras[2].

Néoptolème. Non, mais du feuillage foulé qui semble servir de lit. Ulysse. Est-ce tout? n'y vois-tu rien de plus? Néoptolème. Une coupe de bois, ouvrage de quelque artiste inhabile, et de plus ces matières combustibles. Ulysse. C'est à lui, sans doute, que tous ces objets appartiennent. Néoptolème. Ah Dieu! je vois encore étendus au soleil quelques lambeaux teints d'un sang impur. » (*Philoctète*, vers 31-39.)

1. *Squalentem... crines.* « La barbe souillée, et les cheveux collés de sang. » (*Énéide*, livre II, vers 277.)

2. *Clamanti... fibras.* « Il crie pendant qu'on arrache la peau des membres; tout son corps n'est qu'une plaie; partout du sang; les nerfs sont mis à nu, et les veines dépouillées de la peau battent à coups redoublés; vous compteriez les entrailles bondissantes et les fibres transparentes. » (*Métam.*, VI, 397.)

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte:

Hanc (famem) procul ut vidit....
....refert mandata deæ; paulùmque morata,
Quanquam aberat longè, quanquam modò venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem[1]....

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblick eines

1. *Hanc ... famem.* « L'ayant aperçue de loin, elle lui communique les ordres de la déesse; elle s'était arrêtée un instant, et quoiqu'à une grande distance, elle sentit, à peine arrivée, les tortures de la faim. » (*Métamorphoses*, livre VIII, vers 809.)

Hungrigen; und wenn es auch der Hunger selbst wäre; hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräul, und Ekel, kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger des Eresichthons [1] sind, sowohl bei ihm, als bei dem Kallimachus [2], die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehrt, und auch die Opferkuh nicht verschont hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Überbleibsel von fremden Tischen betteln:

Καὶ τὰν [3] βῶν ἔφαγεν, τὰν Ἑστίᾳ ἔτρεφε μάτηρ,
Καὶ τὸν ἀεθλοφόρον καὶ τὸν πολεμήϊον ἵππον,
Καὶ τὰν αἴλουρον, τὰν ἔτρεμε θηρία μικκά....
Καὶ τόθ' ὁ τῶ βασιλῆος ἐνὶ τριόδοισι καθῆστο
Αἰτίζων ἀκόλως τε καὶ ἔκβολα λύματα δαιτός....

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Vis tamen illa mali postquam consumpserat omnem
Materiam....
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Cœpit, et infelix minuendo corpus alebat [4].

1. Erésichthon, roi de Thessalie, ayant abattu un chêne dans une forêt consacrée à Cérès, fut condamné par la déesse à endurer une faim qu'il ne pouvait jamais assouvir. Il finit par dévorer ses propres membres.

2. Callimaque, poëte grec, vécut à la cour de Ptolémée Philadelphe. Voy. *Hymne à Cérès*, vers 111-116).

3. Καὶ τάν, etc. « Il mangea la génisse que sa mère destinait au sacrifice de Vesta, le coursier vainqueur et le cheval de bataille, puis le chat, l'effroi des petits animaux ..., et enfin ce fils de roi mendia dans les carrefours les miettes des tables et les restes dégoûtants des repas. »

4. *Vis... alebat.* « Mais après que, pressé par la violence du mal, il eut consumé toute espèce

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus [1], beim Apollonius:

Τυτθοῦ δ' ἢν ἄρα δή ποτ' ἐδητύος ἄμμι λίπωσι,
Πνεῖ τόδε μυδαλέον τε καὶ οὐ τλητὸν μένος ὀδμῆς.
Οὔ κέ τις οὐδὲ μίνυνθα βροτῶν ἀνσχοῖτο πελάσσας,
Οὐδ' εἴ οἱ ἀδάμαντος ἐληλαμένον κέαρ εἴη.
'Αλλά μὲ πικρὴ δῆτά κε δαιτὸς ἐπίσχει ἀνάγκη
Μίμνειν, καὶ μίμνοντα κακῇ ἐν γαστέρι θέσθαι [2].

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien; und noch dazu löset sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino [3], durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in

d'aliment, il se mit à déchirer ses membres de ses propres dents. L'infortuné nourrissait son corps en le diminuant. »

1. Phinée, roi de Thrace, ayant divulgué un oracle divin qu'Apollon lui avait confié, fut frappé de cécité par Jupiter, qui ordonna aux Harpies de lui enlever toute nourriture. Les Argonautes, à qui il montra leur chemin, le délivrèrent de la présence des Harpies. (Apollonius, *Argonautiques*, livre II, vers 228–233.)

2. Τυτθοῦ δ' ἢν, etc. « S'il arrive qu'elles nous laissent quelques morceaux de nourriture, ils exhalent une odeur infecte et insupportable dont personne ne pourrait endurer l'approche, eût-il un cœur d'acier. Mais la cruelle nécessité de manger m'oblige de rester ici et d'apaiser avec ces restes mon estomac affamé. »

3. Ugolino. Ugolin, un des chefs des Gibelins de Pise au treizième siècle, fut enfermé avec ses trois fils dans une tour par Roger Ubaldini, évêque de Pise, et y mourut de faim après avoir essayé de manger ses proprer enfants. C'est un des terribles épisodes de la Comédie divine du Dante.

die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzt, sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns da besonders sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte [1].

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhaften Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone [2] läßt, in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi, einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilligt dieses deswegen, weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte

1. Beaumont (1585-1615), Fletcher (1578-1625). Ces deux poëtes anglais ont écrit en collaboration un grand nombre de pièces de théâtre. Celle dont il est ici question a pour titre : *The Sea-Voyage*. Un corsaire français est jeté avec son navire dans une île déserte. Son équipage se révolte et quelques-uns des mutins s'emparent du vaisseau et s'éloignent de la côte. Bientôt ils sont en proie à une famine affreuse que les poëtes décrivent d'une façon saisissante.

2. Il Pordenone, peintre italien (1483-1540). Il s'appelait Jean-Antoine Licinio Regillo et prit le nom de Pordenone, petite ville du Frioul, où il était né.

ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erweckt Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr? Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verliert in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt, trennt es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

XXVI

L'*Histoire* de Winckelmann. — Respect de Lessing pour cette œuvre. — Opinion de Winckelmann sur l'époque à laquelle appartient le groupe du Laocoon. — Opinion de Maffei réfutée par Winckelmann. — Lessing combat Maffei, sans accepter l'opinion de Winckelmann. — Lessing croit que le *Laocoon* est une œuvre du temps des empereurs; preuves à l'appui de son assertion.

Des Herrn Winkelmanns[1] Geschichte der Kunst des Alterthums, ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen, und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pflegt in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen, nicht zwar von der Kunst des Wer-

1. Des Herrn Winkelmanns Geschichte. L'*Histoire de l'art* de Winckelmann parut en 1764.

kes, über welche er sich schon anderwärts erklärt hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheint? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweigt. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Ähnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Ähnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal, sagt er, welches auch über die „Künste bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller „Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst „erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte, „von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. „Laokoon, nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, „Apollodorus[1] und Athenodorus aus Rhodus gearbeitet,

1. C'est Polydore, et non Apollodore. Pline est le seul qui nomme ces artistes, et je ne sache pas que les manuscrits diffèrent quant à ce nom propre. Hardouin en aurait certainement fait mention. Les anciennes éditions portent également Polydore, et Winckelmann a commis une légère erreur.

„ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man „gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie einige gethan „haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblüht „haben, angeben kann.“

In einer Anmerkung setzt er hinzu: „Plinius meldet „kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die „Gehülfen an seinem Werke gelebt haben; Maffei[1] „aber, in der Erklärung alter Statuen, hat wissen wol-„len, daß diese Künstler in der acht und achtzigsten „Olympias geblüht haben, und auf dessen Wort haben „andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, „wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polycletus „Schülern, für einen von unsern Künstlern angenom-„men, und da Polycletus in der sieben und achtzigsten „Olympias geblüht, so hat man seinen vermeinten „Schüler eine Olympias später gesetzt: andere Gründe „kann Maffei nicht haben.“

Er konnte ganz gewiß keine andern haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen sein. Zum Glück läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach

1. Maffei (Scipion, marquis de), né à Vérone en 1675, mort en 1755, poëte, littérateur et archéologue distingué.

dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias, aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei durch Beifügung dieses Umstandes nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werkes, nach seiner unstreitigen Kenntniß, zieht, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte, oder nicht. Er erkennt ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis[1], die dem Lysippus[2] so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter sein kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse, daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne. Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Stron-

1. Den *argutiis*. Plinius, livre XXXIV, section 19, page 653. Edition Hard.

2. Lysippe, un des plus célèbres statuaires grecs, vivait au temps d'Alexandre le Grand. Il est l'auteur du célèbre quadrige de Venise.

gylion[1], eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleichgeschätzt? Und wenn noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht: so fährt er folgender Gestalt fort: « Nec multò plurium[2] fama est, quorum-

1. Strongylion, Arcésilas, Pasitélès, Posidonius, Diogène, sont des sculpteurs qui ont vécu au temps des empereurs. Nous ne savons rien de précis sur leur vie, ni sur celle des sculpteurs dont il est parlé dans le passage de Pline cité un peu plus loin; nous y voyons seulement que Diogène a décoré le Panthéon d'Agrippa; il a donc vécu sous Auguste.

2. *Nec multò plurium*, etc., « Il n'y a pas beaucoup d'autres artistes célèbres; car, pour ceux qui ont fait des chefs-d'œuvre en commun, le nombre des artistes est un obstacle a la répu-

« dam claritati in operibus eximiis obstante numero « artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, « nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in « Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus « omnibus et picturæ et statuariæ artis præponen- « dum. Ex uno lapide eum et liberos draconum- « que mirabiles nexus de consilii sententiâ fecere « summi artifices, Agesander et Polydorus et Athe- « nodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Cæ- « sarum replevere probatissimis signis Craterus « cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Py- « thodorus alius cum Artemone, et singularis « Aphrodisius Trallianus. Agrippæ Pantheum de- « coravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in « columnis templi ejus probantur inter pauca ope- « rum : sicut in fastigio posita signa, sed propter « altitudinem loci minùs celebrata. »

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennt werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat

tation de chacun d'eux, la gloire ne pouvant appartenir à un seul, et plusieurs ne pouvant être cités au même titre : c'est ce qui a lieu pour le Laocoon du palais de Titus, œuvre d'art qui surpasse toutes les productions de la peinture et de la statuaire. Ce morceau, qui représente dans un seul bloc Laocoon, ses enfants et les replis admirables des serpents, a été fait de concert par trois artistes de génie, Agésandre, Polydore et Athénodore, Rhodiens. De même, les magnifiques statues dont sont remplis les palais des Césars sur le mont Palatin ont été faites en commun par Cratère et Pythodore, par Polydecte et Hermolaüs, par un autre Pythodore et Artémon. Quant à Aphrodisius de Tralles, il travailla seul. Diogène d'Athènes décora le Panthéon d'Agrippa, et les caryatides qui sont aux colonnes de ce temple sont mises au nombre des chefs-d'œuvre: il en est de même des statues qui sont posées sur le faîte; mais, à cause de la hauteur où elles sont placées, on en parle moins. »

das Pantheum des Agrippa ausgeziert; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, sowie des Aphrodisius Trallianus, eben so unwidersprechlich finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllt gewesen? in dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammensuchen, und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es spätere Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen, und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor, allein Harduin[1] hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennt die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Boeotien sah, ἄγαλμα ἀρχαῖον, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister gibt, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst,

1. Hardouin (1646-1729), le plus paradoxal des savants anciens et modernes. Il fut à la fois théologien, antiquaire, chronologien, historien, éditeur, etc. Son édition de Pline, *Ad usum Delphini*, est encore aujourd'hui la plus estimée.

lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgeziert haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenkt. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaisern gelebt, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdrucks keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem Gleichergestalt[1] thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nehmlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet und

1. Gleichergestalt traduit *similiter*.

wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen zu weitläufig gewesen wäre (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt): so wären ihre sämmtliche Namen darüber vernachlässigt worden. Dieses sei den Meistern des Laokoons, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftigt hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neueren Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides [1], oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war. Herr Winkelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne. Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblüht haben,

1. Onatas et Callitèle (d'après quelques-uns il fut fils d'Onatas) vivaient au cinquième siècle avant l'ère chrétienne. Timoclès et Timarchide sont à peu près de la même époque.

gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winkelmann setzt, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendo) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland eben so wenig wie von dem Laokoon, zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertigt worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Scopas sagt, die zu Rom in einem Tempel des Mars stand, Quemcumque alium[1] locum nobilitatura. Romæ quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoon sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Muthmaßung bei, die sie gleichfalls

1. *Quemcumque alium*, etc. « Qui aurait été un monument pour tout autre lieu. Mais à Rome la grandeur des chefs-d'œuvre l'éclipse, et tant de devoirs et d'affaires détournent chacun de l'examen de pareils travaux : pour les admirer il faut du loisir et un grand silence. » (Pline, I, p. 727.)

nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheint sogar ein eigenes Werk über die Äneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt[1]? Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen : Ut fuit acris vehementiæ, sic quoquè spectari monumenta sua voluit[2]. Doch da das Cabinet des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennt an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheint : so möchte diese Muthmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio[3] zuschreiben wollen?

1. Sur le vers 7 du livre II de l'*Éneïde* et surtout sur le vers 183 du livre XI. On pourrait donc avec raison ajouter cet ouvrage à la liste des œuvres perdues de Pollion.

2. « Il était plein de feu, et voulait que l'on examinât ses œuvres dans les mêmes dispositions. »

3. Pollio. Asinius Pollion, le premier protecteur, et l'ami dévoué de Virgile. Il aima les lettres et composa lui-même un grand nombre d'ouvrages qui tous ont été perdus. Il fit aussi réunir les meilleures statues de tous les pays alors connus, et en forma un musée célèbre dont quelques débris existent encore épars à Rome, tels que le *Taureau Farnèse*, les *Hippiades*, etc.

XXVII

Lessing défend son opinion par des passages de Winckelmann lui-même. — Différentes manières d'interpréter un passage de Pline sur le temps défini ou relatif employé par les artistes au bas de leurs statues. — Peut-on déterminer, par la forme de ces inscriptions, l'époque où vécurent les artistes?

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht sein können, als sie Herr Winkelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärkt, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese:
„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Cardinal Alexander Albani, im Jahr 1717, in einem „großen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine „Vase entdeckt, welche von schwarzgräulichem Marmor „ist, den man jetzt Bigio nennet, in welche die Figur „eingefügt war; auf derselben befindet sich folgende „Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ[1].

„Athanodorus, des Agesanders Sohn, aus Rhodus, hat „es gemacht. Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater „und Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermuthlich war auch Apollodorus (Polydorus) des Agesanders „Sohn: denn dieser Athanodorus kann kein anderer sein,

1. « Athanodore, fils d'Agésandre, Rhodien, l'a fait. »

„als der, welchen Plinius nennt. Es beweist ferner „diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst, als „nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf „welche die Künstler das Wort, Gemacht, in vollendeter „und bestimmter Zeit gesetzt, nehmlich ἐποίησε, fecit: „er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheiden„heit sich in unbestimmter Zeit ausgedrückt, ἐποίει, „faciebat."

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenket. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Allein über das was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius[1] und Tauriscus sagt, leidet nicht wohl eine andere Auslegung[2].

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchem sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des ἐποίει, durch ἐποίησε)

1. Apollonius de Rhodes vivait deux cents ans avant J. C. Il fit avec Tauriscus de Tralles le célèbre groupe appelé *Taureau Farnèse*, représentant Amphion et Zéthus qui attachent Dircé aux cornes d'un taureau sauvage.

2. Pline, livre XXXVI, section 4, page 730.

bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten können lernen? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus Κλεομένης[1] — ἐποίησε gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers, 'Αρχέλαος ἐποίησε? Auf der bekannten Vase zu Gaeta, Σαλπίων ἐποίησε? u. s. w.

Herr Winkelmann kann sagen: „Wer weiß dieses „besser als ich? Aber, wird er hinzusetzen, desto schlim„mer für den Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so „öfter widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt."

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? wenn also die angeführten Beispiele, nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winkelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will, in seiner Zueignungsschrift an den Titus, von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, vielversprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich ein wenig aufgehalten, und sagt: « Et ne in totum[2] videar Græcos

1. Cléomène, sculpteur athénien, vivait vers 220 av. J. C. La statue dont il est parlé ici se trouve au musée du Louvre; mais il n'est pas certain qu'elle représente Germanicus.

2. *Et ne in totum*, etc. « Et, pour ne pas paraître toujours médire des Grecs, je voudrais qu'on me supposât l'intention de ces maîtres de l'art de peindre et de sculpter, qui,

« insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi « fingendique conditoribus, quos in libellis his in- « venies absoluta opera, et illa quoquè quæ mi- « rando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse, « ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS : « tanquam inchoatâ semper arte et imperfectâ : « ut contra judiciorum varietates superesset arti- « fici regressus ad veniam, velut emendaturo quid- « quid desideraretur, si non esset interceptus. « Quare plenum verecundiæ illud est, quòd omnia « opera tanquam novissima inscripsere, et tan- « quam singulis fato adempti. Tria, non ampliùs, « ut opinor, absolutè traduntur inscripta, ILLE « FECIT, quæ suis locis reddam[1] : quo apparuit, « summam artis securitatem auctori placuisse, et « ob id in magnâ invidiâ fuere omnia ea. » Ich bitte auf die Worte des Plinius, pingendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht,

vous le verrez dans ces volumes, avaient mis à des œuvres achevées, à des œuvres que nous ne nous lassons pas d'admirer, une inscription suspensive : *Apelle faisait*, *Polyclète faisait*. Ils ne paraissaient voir dans leurs ouvrages que quelque chose de commencé toujours, de toujours imparfait, afin de se ménager un retour contre la diversité des jugements, comme prêts à corriger les défauts signalés, si la mort ne les prévenait pas; ils ont, par une modestie bien sentie, inscrit chacune de leurs productions comme la dernière ; à chacune ils semblent avoir été enlevés par la destinée. Trois ouvrages, sans plus, je pense, ont reçu, dit-on, une inscription définitive : *Un tel a fait !* j'en parlerai en lieu et place ; ce fut la preuve manifeste que l'auteur s'était complu dans sa confiance en son œuvre, et ces trois productions excitèrent vivement la jalousie. » (Traduction de M. Littré.)

1. Du moins il promet expressément de le faire : *quæ suis locis reddam*, dit-il. Or, s'il ne l'a pas tout à fait oublié, il ne l'a fait qu'en passant, et nullement d'une façon qui réponde à sa promesse, etc. (*Note de Lessing*.)

daß die Gewohnheit in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden: er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandten, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennt, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug, zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demohngeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedient; nämlich unter den älteren Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias[1], des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Classe, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist,

1. Nicias. Nicias appartient à la plus belle époque de l'art grec. Son tableau qu'il estimait le plus était tiré de l'Odyssée; on l'appelait Νεκρομαντεία du nom d'un chant de l'Odyssée. Il représentait l'entrevue d'Ulysse et de Tirésias aux enfers.

daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat: so kann Athenodorus, von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich demohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedient, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz; ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποίησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblüht haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen, den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winkelmann selbst mag hierüber Richter sein; Doch protestire ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποίησε gebraucht, unter die spätern gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποίει bedient, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellt haben.

XXVIII

Que représente la statue connue sous le nom de *Gladiateur de Borghèse?* — Opinion de Winckelmann. — Lessing la partage. — Il cherche à démontrer, en s'appuyant sur un passage de Cornelius Népos, que cette statue ne peut être autre que celle de Chabrias.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winkelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorge schon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvor gekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß meine Besorgniß nicht eingetroffen.

„Einige, sagt Herr Winkelmann, machen aus dieser „Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, „oder mit einer Scheibe von Metall, wirft, und dieses „war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch[1] in

1. Stosch (baron de), savant archéologue et ami de Winckelmann. Stosch, en mourant (1757), exprima le désir de voir Winckelmann chargé de mettre en ordre les médailles, les manuscrits, etc., de sa riche collection.

„einem Schreiben an mich, aber ohne genügsame Be=
„trachtung des Standes, worinn dergleichen Figur will
„gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen will,
„muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und
„indem der Wurf geschehen soll liegt die Kraft auf dem
„rechten Schenkel, und das linke Bein ist müßig: hier
„aber ist das Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts
„geworfen, und ruht auf dem linken Schenkel, und
„das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausge=
„streckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in
„die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben: auf dem
„linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde,
„welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der
„Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß
„die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben
„her kommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese
„Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines
„Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen
„Stande besonders verdient gemacht hat; den Fechtern in
„Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Grie=
„chen vermuthlich niemals widerfahren: und dieses
„Werk scheint älter als die Einführung der Fechter un=
„ter den Griechen zu sein."

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber dieses so glücklich errieth: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland

eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: Die Statue ist Chabrias[1].

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn: « Hic quoquè in summis habi- « tus est ducibus : resque multas memoriâ dignas « gessit. Sed ex his elucet maximè inventum ejus « in prœlio : quod apud Thebas fecit, quum Bœo- « tiis subsidio venisset. Namque in eo, victoriâ fi- « dente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo « conductitiis catervis, reliquam phalangem loco « vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectâ « hastâ impetum excipere hostium docuit. Id no- « vum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, « suosque jam incurrentes tubâ revocavit. Hoc us- « que eò totâ Græciâ famâ celebratum est, ut illo « statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quæ « publicè ei ab Atheniensibus in foro constituta « est. Ex quo factum est, ut postea athletæ ce- « terique artifices his statibus in statuis ponendis « uterentur, in quibus victoriam essent adepti[2]. »

1. Chabrias. Cette opinion de Lessing a été victorieusement réfutée. Lui-même l'a abandonnée dans ses *Lettres sur l'antiquité* (antiquarische Briefe). D'autres critiques ont voulu voir dans cette statue divers autres personnages: un *Ajax* repoussant les Troyens, un *Léonidas* luttant contre les Perses. Heine et Visconti la regardent comme un fragment ayant appartenu à un groupe qui représentait un combat contre les Amazones.

2. Voyez Cornelius, *Vie de Chabrias*. « Lui aussi fut placé parmi les plus grands capitaines, et fit beaucoup de choses dignes de mémoire; mais la plus brillante est le stratagème qu'il imagina dans la bataille qu'il donna près de Thèbes, lorsqu'il fut venu au secours des Béotiens. Le grand capitaine Agésilas comptait déjà sur la victoire, car il avait mis en déroute les troupes mercenaires: Chabrias défendit au reste de son infanterie de céder le ter-

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen, und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zusammengehörten, und man obnixo genu besonders, und scuto besonders, oder mit dem darauf folgenden projectâque hastâ zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, « qui obnixo genu[1], scuto projectâque hastâ impetum hostis excipit; » sie zeigt was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirk-

rain; et mettant un genou en terre appuyé contre son bouclier, et présentant la pique en avant, il lui apprit à soutenir le choc des ennemis. Agésilas, surpris de cette nouvelle manœuvre, n'osa pas avancer, et rappela par le son de la trompette ses gens qui allaient déjà charger. Ce trait fut si célébré dans toute la Grèce, que Chabrias voulut que la statue qui lui fut élevée sur la place publique, par un décret du peuple athénien, fût dans cette attitude. D'où il arriva qu'ensuite les athlètes et les artistes de tous les genres firent donner aux statues qu'on leur dressait la pose qu'ils avaient au moment de leur victoire. »

1. C'est ainsi que Stace dit *obnixa pectora :* « Rumpunt « obnixa furentes pectora. » (*Thébaïde*, livre VI, vers 866.) Le vieux glossaire de Barth interprète cela par *summâ vi contrà nitentia*, etc. (*Lessing*.)

lich fehle, beweiset das dem projectâ angehängte que, welches, wenn obnixo genu sculo zusammengehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winkelmann[1] selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerkt, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalls würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

1. Winkelmann. Voici ce passage: Der borghesische sogenannte Fechter, welcher, wie ich angezeigt habe, mit dem Apollo an einem Orte gefunden worden, scheint nach der Form der Buchstaben die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom zu sein, auf welchen sich der Meister derselben angegeben hat. Wir haben keine Nachricht vom Agesilas, welcher sie verfertigt; aber dessen Werk verkündigt seine Verdienste. So wie im Apollo und im oben beschriebenen Sturz des Herkules ein hohes Ideal allein, und im Laokoon die Natur mit dem Ideal und mit dem Ausdruck erhöht und verschönert worden, so ist in dieser Statue eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommenen Jahren, ohne Zusatz der Einbildung (von der griechischen Kunst unter den Römern).

XXIX

Lessing relève dans Winckelmann quelques légères erreurs de détail. — Celui-ci n'a pas toujours eu le temps de consulter les sources ; il a été induit en erreur par des compilateurs qui avaient mal compris certains passages d'Homère, de Longin, de Juvénal, etc. De là quelques taches insignifiantes dans l'œuvre de l'illustre antiquaire.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten, feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann an sein Werk machte, hat er mit der edlen Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge[1] waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand[2] überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke, ist Herr Winkelmann einigemal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr

1. Nebendinge, accessoires.
2. Der ersten der besten fremden Hand, à la première main étrangère venue.

verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse; so setzt er hinzu: „die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin „von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen „bei dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl be„stehen." Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeigt die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas Aehnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. Ὡς δ' ἕτερόν τι ἡ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται, καὶ ἕτερον ἡ παρὰ ποιηταῖς, οὐκ ἂν λάθοι σε, schreibt er an seinen Terentian[1]; οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἔκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια[1]. Und wiederum: Οὐ μὴν ἀλλὰ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερέκπτωσιν, καὶ πάντη τὸ πιστὸν ὑπερχίρουσαν· τῆς δὲ ῥητορικῆς φαντασίας, κάλλιστον ἀεὶ τὸ ἔμπρακτον καὶ ἐνάληθες[2]. Nur Junius schiebt, anstatt der Be-

1. Περὶ Ὕψους, τμῆμα ιδ'. Edit. I. *Fabri*, d. 36, c. 1. « Vous ne pouvez ignorer que dans la rhétorique l'imagination se propose autre chose que dans la poésie; ni que dans la poésie elle a pour but l'étonnement et la surprise, et dans la prose, la clarté. »

2. *De Picturâ Vet.*, livre I,

redsamkeit, die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winkelmann gelesen hatte: Præsertim quum poeticæ phantasiæ finis sit ἔκπληξις, pictoriæ verò, ἐνάργεια[1]. Καὶ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς[2], ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl, Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben so gegangen sein: „Alle Handlungen, sagt er[3], und Stel„lungen der griechischen Figuren, die mit dem Charakter „der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig „und zu wild wären, verfielen in einen Fehler, den die „alten Künstler Parenthyrsus[4] nannten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort und vielleicht. wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen. Τούτῳ παράκειται τρίτον τι κακίας εἶδος ἐν τοῖς παθητικοῖς, ὅπερ ὁ Θεόδωρος παρένθυρσον ἐκάλει· ἔστι δὲ πάθος ἄκαιρον, ἔνθα μέτριον δεῖ[5]. Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen

chap. IV, page 33. « Et en effet, les fictions de la poésie sont pleines d'exagérations qui dépassent toute espèce de croyance, tandis que dans la rhétorique rien n'est plus beau que la peinture fidèle des choses et de la vérité. »

1. « Surtout lorsque le but de l'imagination poétique est l'étonnement, et celui de la peinture, la clarté. »

2. Καὶ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς. ... *Longinus*. « Et les fictions des poëtes, comme dit le même Longin. »

3. Winckelmann, *De l'imitation des œuvres grecques*, etc.

4. Parenthyrsus du grec παρένθυρσον, enflure du style.

5. « Il y a encore, concernant le pathétique, un troisième défaut que Théodore appelait parathyrse: c'est une émotion intempestive et vive, où il ne faut pas d'émotion, ou bien une émotion exagérée, où elle doit être modérée. »

läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden sein, weil Herr Winkelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzt worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können: so führt er unter Andern auch dieses an: „Wir wissen „den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Waagen, „oder Waagschalen; er hieß Parthenius." Herr Winkelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, Lances Parthenio factas, nur in dem Catalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Waagen oder Waagschalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus[1], daß er bei einem ge-

1. Catullus. Catulle, poëte latin (86-40 avant J.-C.), passa une grande partie de sa jeunesse à voyager.

fährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen; daß er seine kostbaren Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit sammt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter andern:

> Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
> Parthenio factas, urnæ cratera capacem
> Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
> Adde et bascaudas et mille escaria, multum
> Cælati, biberat quo callidus emptor Olynthi[1].

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders sein, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen? Parthenius, sagt der alte Scholiast, cælatoris nomen. Wenn aber Gangräus, in seinen Anmerkungen, zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hinzugeschrieben haben, denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja, fährt Herr Winkelmann fort, es hat sich der „Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, er„halten, der den Schild des Ajax von Leder machte."

1. *Ille nec ... emptor Olynthi.* « Il n'hésitait pas à lancer à la vague son argenterie, des plats faits par Parthénius, une urne au large ventre, digne d'être vidée par la soif de Pholus ou de l'épouse de Fuscus; puis des bassins, des assiettes; puis des coupes ciselées dans lesquelles a bu l'homme habile qui sut acheter Olynthe. » (Satire XII.)

Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset; aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen[1]: Ἀπέδωκε δὲ χάριν καὶ Τυχίῳ σκυτεῖ, ὃς ἐδέξατο αὐτὸν ἐν τῷ Νέῳ τείχει, προσελθόντα πρὸς τὸ σκυτεῖον, ἐν τοῖς ἔπεσι καταζεύξας ἐν τῇ Ἰλιάδι τοῖσδε.

> Αἴας δ' ἐγγύθεν ἦλθε, φέρων σάκος ἠΰτε πύργον,
> Χάλκεον, ἑπταβόειον· ὅ οἱ Τύχιος κάμε τεύχων
> Σκυτοτόμων ὄχ' ἄριστος, Ὕλῃ ἔνι οἰκία ναίων.

Es ist also gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winkelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringt. Z. E.

1. Herodotus, *de Vitâ Homeri*, page 756. Édition Wessel. « Il rendit grâce aussi au sellier Tychius, qui l'avait accueilli à Néontichos, lorsqu'il était venu dans son atelier, en le faisant figurer dans ces vers de l'*Iliade :* « Ajax s'avança, portant un bouclier « semblable à une tour, de « cuir, fait de sept peaux de « bœufs, et fabriqué pour lui « par Tychius, de beaucoup « le meilleur des selliers, habitant d'Hylé. » (*Note de Lessing.*)

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt[1].

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien.

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles.

Doch ich enthalte mich. dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann[2] kennt, dürfte es für Krokylegmus halten.

1. Winckelmann, *Histoire de l'art*, partie I, page 176; Pline, livre XXXV, section 36; Athenée, livre VII, page 543.

2. Winckelmann, *Histoire de l'art*, partie II, page 328. « Il fit représenter l'*Antigone*, sa première tragédie, la troisième année de la 77[e] olympiade. » Le temps est à peu près exact; mais il est tout à fait inexact de dire qu'*Antigone* ait été sa première tragédie. Samuel Petit, que M. Winckelmann cite dans une note, n'a pas dit cela; il met, au contraire, expressément l'*Antigone* dans la troisième année de la 84[e] olympiade, etc. (*Note de Lessing.*)

3. Krokylegmus. Ce mot vient du grec κροκύς ou κροκίς, frange, duvet, et en général petit objet, et de λέγω, choisir. Il signifie donc l'attachement aux choses de légère importance.

FIN.

Imprimerie générale de Ch. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.



